PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA
SUPPLEMENTO DI "IDEA,,
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 36 - ROMA, 5 SETTEMBRE 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 688.541-2-3-4-5

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

Creazione e creaturalità

L'originaria (primitiva) coscienza di me è *attestazione* del mio essere, di me come essere spirituale incarnato, come «questo» essere. Se mi attesto non mi pongo da me, non mi creo. Nell'atto che mi attesto, avverto di non essere *da me*, di essere stato voluto e creato. Anche quando attesto l'esistenza di altri esseri, avverto che, proprio perchè li attesto, non li ho creati io e che dunque non sono io a porre il mondo: il mondo è stato posto, voluto e creato. Io e tutti gli altri esseri siamo ciascuno se stesso, ma nessuno è *da* se stesso. Pensando ogni ente spirituale attesta il mondo; dunque, è proprio il pensiero, dal suo primo atto il più rudimentale a quello il più sviluppato, che acquista coscienza di non essersi creato, che non ha creato ne sè nè il mondo. E' la trascendenza implicita, connaturata e radicata nel mio essere, nel mio pensare, in qualunque essere ed in qualunque pensare, in me come negli altri esseri pensanti. Pertanto la presenza di me a me stesso è già trascendenza: nel momento che io, come essere, partecipo dell'essere, so di essere ma di non essere l'Essere. L'Essere, di cui partecipo, mi oltrepassa: la partecipazione, che è immanenza del mio essere a me, è contemporaneamente trascendenza dell'essere rispetto a me. «Attestare» di me è «testimoniare» dell'Altro, da cui sono stato posto, voluto, creato. Più colgo me, più m'immedesimo a me, più m'interiorizzo fin quasi a prendere in mano il mio essere e più avverto e so che l'Altro mi ha voluto. La più sviluppata ed assoluta coscienza di me è sempre, nello stesso tempo, coscienza della mia dipendenza; sono ancora io che attesto questa dipendenza, ma non sono io che la pongo. Essa è stata posta da Chi mi ha voluto e nell'atto che mi ha voluto: creandomi mi ha fatto esistere. Io sono una parola di vita pronunziata da un Poeta che non ha riscontro nell'ordine della natura, e lanciata nel mondo affinchè parli e dica il mio essere, soltanto tutto il mio essere: basta questo dire di me, sincero e totale, per dire anche di Lui. *Io sono ed ho al di là di me il principio del mio essere.* L'«al di là» è sempre presente nella coscienza del mio essere: è una presenza costantemente presente nella presenza di me a me stesso.

La coscienza di me è coscienza di essere creatura, ente voluto, dipendente: il senso della *creaturalità* mi è connaturato.

Forse nulla è più mio di questo senso; mi è più interiore di quanto io non lo sia a me stesso: infatti, è la *profondità ontologica* del mio esistere. Possiamo dire che il grado più elevato della coscienza di me coincide con la coscienza sempre più consapevole di questa mia creaturale dipendenza. E' il «punto» della mia vita, che la linea (e non il circolo o la curva) della vita riporta e congiunge al «punto» che è vita di ogni vita. Solo una perdita, una caduta, un tradimento di me; solo una deformazione mostruosa del mio essere autentico, può farmi perdere questo senso creaturale, che è la mia *carità fondamentale*. L'autosufficienza della creatura è l'aberrazione assoluta, la saggezza della pazzia. Non è una rivolta, è un sovvertimento; non è la sostituzione di un ordine con un altro, ma l'anarchia (1); infatti, essa rompe la *comunicazione ontologica* di me con gli altri esseri e degli esseri tra loro, spezza il discorso della comune dipendenza, dove tutti ci ritroviamo creature. Solo il sentirci compresi nell'atto universale della creazione ci fa comprendere gli uni agli altri; ci dà quel contatto spirituale di creature volute dallo stesso atto di amore, quel calore creaturale che è intimità profonda ed operante di noi con noi stessi e con gli altri e degli altri con noi. Ad un atto di libertà e di amore tutti gli esseri che furono, che sono e che saranno debbono la loro esistenza; solo l'atto di libertà e di amore, che è il sentirsi creature, cementa la unità fra gli esseri e li congiunge al Creatore. La lotta perenne della vita per la nostra vita è la riconquista di questo senso di «creaturalità» contro tutte le insidie tentatrici, che ad ogni attimo ci sollecitano o ci assalgono, della «creaturalità» da noi stessi.

La creaturalità è la mia autenticità: sapere che l'esistenza del mio essere dipende da Chi ha voluto che io fossi e dunque dall'Essere, è sapere chi veramente io sono, è conquistare il senso *radicale* del mio essere. «Qualcosa c'è», infatti, *io ci sono; se ci* sono, non sono che un essere contingente, che non ha dunque in se stesso la causa del suo esistere: io sono un *qui* che c'è ed ho coscienza di essere non da me, ma da altri: la coscienza di me è pertanto consapevolezza che *io sono* (e dunque non sono nulla) *non da me* (e perciò da altri). La consapevolezza del mio essere è insieme consapevolezza della trascendenza dell'essere. La prima risposta che a me e di me dà la mia coscienza è precisamente questa: *tu sei creatura*. Qualunque altra parola che con essa non armonizzi o che pretenda smentirla è una stonatura o una falsificazione del mio essere. Ma io sono chiamato a dirmi non a disdirmi; a dichiararmi nel pensiero e nell'azione, non è presentarmi diverso da quello che ontologicamente sono: a «costituirmi», non a «sostituirmi», a sentirmi in armonia con il mio essere, non a dissentire da esso. In questo caso il «dissenso» è il «non-senso» di me, in quanto è il «consenso» non al mio essere, ma al nulla del mio non essere. Dico falso al vero: è la mia *disonestà fondamentale*.

M. F. SCIACCA

(1) Il mondo moderno, che ha tentato questa avventura, ha fatto già amarissima esperienza (e ben altra ne farà ancora) di che cosa significhi violare l'ordine della creazione, bandire dall'umanità il senso della creaturalità (dipendenza ed amore), di che cosa significhi non fare dell'uomo un uomo, ma la tragica caricatura di Dio.

VANGELLI - Strade di periferia

SIMULACRI E REALTÀ

L'AIUOLA CHE CI FA TANTO FEROCI

*I cugini di Scipione Emiliano misero a buon frutto il loro danaro, quando fecero generosissimi prestiti all'illustre congiunto, di cui conoscevano l'animo splendido ed insoddisfatto. Le meschinerie della vita pubblica romana, il mischiarsi ai poveri affari che quotidianamente si trattavano davanti ai Tribunali e al Foro, già per il giovane sognante gloria di armi e regali fortune, eran palestra di tedio. Quella pratica giudiziaria cui volevano piegarlo, perchè si preparasse a compiere le grandi azioni che, per diritto di nascita, gli competevano, altro non era, a suo parere, che un traliccio d'intrighi, meschini e opachi. Cardare il diritto civile non poteva che raggricciare la mente, occupandola con quereluzze di gente che alla nativa inettitudine davan la droga della litigiosità, onde apparisse meno cinerea. Scipione preferiva che i circoli concentrici della mormorazione lo prendessero nelle loro onde. Lo accusassero pure di fatuità e pigrizia! Anche lui vittima del «mos maiorum», ch'è quanto dire di un pedagogismo arcaico. Che pretendevano i rugosi custodi della tradizione? Che fosse ritardato ai giovani l'accesso alle magistrature e fosse prolungato per loro l'*apprentissage*. Vani e stolti gli sbarbatini che siffatto tirocinio giudicavano pietroso e mortificante. Catone strideva come una cicala; lui aveva, non diluito ma ad emboli nel sangue, un certo didattismo, che consisteva nel porsi con le spalle verso l'avvenire per guardare il passato e solo il passato. Chi perciò se lo poteva permettere, come Scipione Emiliano, sdegnosamente marinava Tribunali e Foro, si appartava e trasvolava con le ali della fantasia ad altri cieli.*

Gli eventi diedero ragione al giovane ribelle. Tribuno militare in Spagna, poi console, con ai piedi l'Africa. L'idea fissa del tirocinio, come premessa di future responsabilità politiche, veniva dalla realtà accartocciata, perchè fosse più facile buttarla fra le cose inservibili.

Il discorso che Catone faceva allora per accreditare l'unico metodo che a lui sembrasse valido, non era, nei concetti almeno, diverso da quello che di tanto in tanto sentiamo sul potere formativo degli studi classici.

Un episodio tuttavia della vita di Scipione, potrebbe, contro tutte le smentite della realtà, rendere il didattismo di Catone meno infondato di quanto non appaia.

Scipione, come accennavamo al principio, molti debiti li contrasse con i suoi cugini. Un giorno il suo banchiere ebbe l'ordine di saldare l'intero, rinunziando al pattuito beneficio del pagamento rateale. I cugini non credettero ai loro occhi. Doveva trattarsi di errore. Ma Scipione chiarì loro che il banchiere aveva eseguito i suoi ordini, adducendo che «se è bene tenersi con gli estranei alla lettera degli impegni, è giusto invece con gli amici e i parenti essere più leali e generosi possibile». Risposta ornata che, fingeva di ignorare il pensiero nient'affatto segreto dei mormoratori, i quali non lo mordevano perchè avesse pagato i suoi debiti subito, ma perchè non trovavano legittimo ch'egli avesse accumulato tanto denaro da potersi permettere quel gesto. Da dove era piovuto il denaro? E per quali rivoli era giunto a lui? Come mai quelle mani vuote, erano improvvisamente divenute tanto colme da traboccare?

Scipione non aveva frequentato i tribunali, aveva tuttavia imparato che chi vuole infrangere una norma morale deve correre a mettersi sotto l'insegna di una virtù. Catone aveva dunque torto a volere che i giovani si estenuassero nella casistica dei tribunali. Ma aveva ragione, giacchè se Scipione Emiliano avesse passato le sue giornate a far tirocinio forense non avrebbe avuto tempo di coltivare quella smagliante aiuola cui giova un solo fertilizzante: il denaro.

NAZARENO PADELLARO

SOMMARIO

LA "REGOLA BENEDETTINA,, CARTA DEL LAVORO

Con San Benedetto, di cui è apparsa in edizione accuratissima la *Regola* (testo, versione e commento a cura di Anselmo Lentini, ed. Montecassino), si affaccia di improvviso, nel paesaggio stravolto e fumoso del Medio Evo (allorchè, con la dissoluzione dell'Impero romano par vi siano smarrite o aggrovigliate le fila di ogni ordine morale, religioso, civile) un nuovo principio di socialità cristiana, all'insegna, divenuta poi famosa, dell'*ora et labora*.

E', nella storia delle rivincite umane contro le forze cieche, un grande fatto nuovo, un caposaldo. E' un esparto di solitudini che si è fatto maestro e signore di solitudine: *fundator quietis*: giacchè la solitudine si può inventare e disciplinare e dominare come un reame e come un'opera d'arte. Il Monte (Cassino) e la legge (la *Regula Monachorum*) possono subito far pensare, per ovvia analogia, al Sinai e alle tavole mosaiche; ci si può contentare di ravvisare, nella scelta della altura, quasi un desiderio di prendere quota fra terra e cielo. Certo è che il termine di «legislatore», assegnato ormai generalmente a San Benedetto, e quello di «codice», con cui la *Regola* ha preso posto fra le grandi carte associative di uomini, lungi dall'esser fiori di agiografia encomiastica, rispondono a una puntuale rappresentazione di realtà storica. Una realtà figlia e madre di ideali: una realtà senza tempo e padrona dei tempi. I tempi, s'è visto come le siano gorgogliati e alternati ai piedi, lasciandola intatta, ciò che avviene delle cose esemplari, destinate a sottrarsi alle vicende della contingenza.

Il monachismo benedettino non è eremitico e fuligginoso, associa i liberi aderenti — qualunque sia la classe cui appartengono — a una sorta di operosa repubblica egualitaria, provvista di una indefettibile costituzione, che è già, nell'arruffio dell'epoca e delle fazioni, un rigido punto fermo. Così fermo, ch'è rimasta e rimane valida, di fronte all'avvicendarsi di tanti statuti.

E' un *rappel à l'ordre*, a un ordine umano, pio e costumato. La consegna rigorosa è quella d'un lavoro associato a ritmo serrato: una coralità d'arte e di mestieri, intesa ad affermare l'*homo faber* e ad onorare Iddio, fabbro supremo. L'alacrità non consente tetraggini e logomachie; e, nella vasta, multipla officina, c'è impiego per tutti; un'officina ch'è insieme una famiglia, una *polis*, una fortezza, una città del sole. San Benedetto vi sta al centro, come una sorta di Licurgo illuminato, che crede nelle virtù dell'uomo, virtù di mente, di braccia, di cuore, e soprattutto virtù di spirito.

Così «la maggiore e la più luculenta» della margarite celesti appare a *Dante;* e parla a nome degli «altri fuochi tutti contemplanti», che furono uomini («uomini furo»), ma cui bastò, per attingere i vertici sommi, l'essere «accesi di quel caldo che fa nascere i fiori e frutti santi» (*Par.*, XXII, 46-48). La consegna benedettina è, certo, quella della preghiera e del lavoro; ma è anche quella dell'intelligente organizzazione, della sagace disciplina, dell'ordine fecondo. Un Machiavelli, irridendo un «fra Lazzerone», non potrebbe davvero riferirsi a un monaco cassinese. San Benedetto ha dettato la sua Regola per ordinare una «fortissima specie d'uomini»: *ad coenobitorum fortissimum genus disponendum* (1, 13). Che alla compilazione della Regola benedettina non siano state estranee esperienze precedenti, e magari personali, è ben possibile (pare assodato che il Santo non la abbia scritta di getto, bensì vi abbia apportato dei ritocchi, suggeriti dalla pratica vissuta) ma questo proverebbe solo la serietà dell'elaborazione. (Nessuna carta costituzionale è nata di colpo e al di fuori d'una maturata esigenza): ciò che comunque importa è che essa abbia resistito ai tempi, e faccia testo alla sua volta.

Si tratta di un prologo e 73 articoli che fissano le norme di una vita in comune, tra gente che vuol «costituire una scuola di servizio del Signore»; letture, cibo, sonno, esercizi di pietà, ospitalità vestiario, elezione dell'Abate, disciplina delle mansioni, attività lavorativa. Norme che talora arrivano al dettaglio apparentemente superfluo ma che appunto nella cura del particolare, danno la misura dell'equilibrato soppesamento di sottili elementi terreni; perfino di natura psicofisiologica. Se è un giorno di doppia refezione, dopo la cena si leggano le Vite dei Padri o altre opere edificanti, ma non i primi sette libri della Bibbia o quelli dei Re, «perchè alle menti deboli non sarebbe utile a quell'ora udire questi libri della Scrittura, che però in altri tempi si debbono leggere»: XLII, 5. Ai ritardatari non siano precluse le porte dello oratorio: entrino e stiano in disparte; lasciarli fuori, sarebbe «un prestare occasione al demonio»: meglio, dunque, che «non perdano proprio tutto, e d'altra parte abbiamo la spinta a correggersi», XLIII, 7-9. Se l'animo di taluno è segretamente infermo, lo si curi con la delicatezza del caso; «il morbo occulto si manifesti soltanto all'Abate o ai secolari spirituali, che sappiano curare le piaghe proprie e le altrui e non svelarle e renderle di pubblico dominio», XLVI 5-6. «Il superiore per riguardo all'ospite, rompa pure il digiuno», LIII, 10. Se un monaco pellegrino ospitato, «ragionevolmente e con umile carità, biasima o suggerisce qualche cosa, l'Abate esamini prudentemente se il Signore non lo abbia invitato proprio a questo fine... Se però, mentre è stato ospitato, s'è dimostrato esigente o vizioso, non solo non deve essere aggregato al corpo della comunità, ma anzi deve essere con bel garbo invitato a partirsene, perchè dalla sua miseria non siano infettati pure gli altri», LXI 4-7. Quanto all'Abate, regga la comunità con fermezza però non «disponga alcuna cosa ingiustamente, quasi facendo uso di un potere dispotico; ma pensi sempre che di ogni suo giudizio ed azione dovrà render conto a Dio», LXIII, 2-3. Insomma, comprensione, discrezione e comunione facciano dell'intera società un'*opus Dei*. I monaci lavorino, «perchè allora sono veri monaci, quando vivono col lavoro delle loro mani, come i nostri Padri e gli Apostoli: tutto ciò si faccia sempre con discrezione, tenendo conto dei più deboli», XLVIII, 9. Su questo punto si insisterà: «La loro debolezza dev'essere dall'Abate tenuta in considerazione», id., 25. E dell'abilità del proprio lavoro non ci si glorii troppo; l'umiltà sta alla base del sodalizio: «Se nel monastero vi sono fratelli esperti in questa o quell'arte, la esercitino pure, ma con tutta umiltà. Se però qualcuno di loro s'insuperbisce per la perizia che ha dell'arte sua, o perchè crede di portare un utile al Monastero, costui sia tolto dall'esercizio di quell'arte e non vi sia più ammesso, salvo che non si umilii e l'Abate non glielo permetta di nuovo», LVII, 1-3. E si studi e si legga: «nei giorni di Quaresima, ciascuno riceva un libro della Biblioteca, e lo legga per ordine da cima a fondo», e poi lo restituisca, XLVII, 15-16. Chi non vuole o non può leggere, faccia un'altra cosa, ma non stia ozioso; id. 23.

L'associazione è severa; si stipula con Dio; del quale non ci si può burlare, al quale tutti, dall'Abate all'ultimo monaco (del resto, chiunque può essere costituito Abate, «anche se fosse l'ultimo nell'ordine della comunità», LXIV, «purchè sia scelto in base alla dignità della vita e alla scienza delle cose spirituali») debbono render conto.

Chi intende appartenervi, faccia una regolare petizione, e prima di tutto si liberi delle sue sostanze, «non riservando per sè nulla di tutti i suoi beni, poichè sa che da quel giorno egli non sarà più padrone neppure del proprio corpo» LVIII, 25; bisogna che «questo vizio della proprietà sia strappato fin dalle radici» LV 18; del resto la via della salute «è una via che non può intraprendersi se non per uno stretto imbocco». (*Prologo*).

Ebbene, dopo enunciate tutte le prescrizioni, il legislatore ha cura di ammonire i suoi monaci che «non tutte le norme per la perfezione sono contenute in questa Regola» (LXXIII). Egli ha fornito solo un abbozzo («questa minima regola per principianti appena delineata»), onde si dia «prova in qualche modo di avere almeno dignità di costumi e un certo avviamento alla vita monastica». La perfezione è ancora lontana: si è solo sulla strada.

Nè qui vedi palesarsi soltanto l'umiltà del legislatore, bensì una consapevolezza di ordine generale: è sempre e soltanto l'impegno dello spirito che potenzia e dilata la lettera della norma. Il dettato della Regola ha additato i campi dell'operosità; tocca all'operatore far sì che nascano i frutti. E' già importante che assurgano a strumenti di perfezione quegli strumenti di lavoro che le vecchie concezioni sociali avevano abbassato a rango vile; evidentemente il legislatore ha avuto presenti quelle rappresentazioni della fatica umana che già nelle lapidi funerarie cristiane hanno ricevuto il loro riscatto. Ma non dimentichiamo che, accanto all'officina, c'è pure lo *scriptorium*, c'è l'esercizio della cultura; ed è ormai fin troppo nota, anzi divenuta proverbiale ed esemplare, la dotta disciplina dei monaci cassinesi, tesaurizzatori del patrimonio erudito dell'antichità. Testi non soltanto sacri verranno ricopiati, studiati; alla biblioteca di Monte Cassino faranno capo quanti han sete di classicità (E l'ombra del Fondatore non avrà perdonato al Boccaccio il furto dalla biblioteca di un prezioso codice, fortunatamente poi finito alla Laurenziana di Firenze).

Sull'alto del monte prescelto, il Santo ha il tempo, prima di licenziarsi dalla terra, di vedere la sua cittadella in pieno assetto; ha il tempo d'impartire il suo esempio personale, di ricevere ospiti di gran lignaggio, a cominciare da Totila, re dei Goti; ha tempo, perfino, di predi-

(continua a pag. 2) **RODOLFO DE MATTEI**

POESIA E STORIOGRAFIA PRESSO I GRECI

L'Inghilterra diede nella metà prima del nostro secolo agli studi di storia del mondo antico tre o quattro maestri incomparabili, Bury, e il suo critico-biografo N. H. Baynes, e l'ultimo apostolo, interprete, apologeta, o resuscitatore magnanimo, di Alessandro, Sir William Tarn. Al Bury anche si deve, nel volume delle sue conferenze harvardiane, l'unica storia organica della storiografia greca (di quanto superiore, fra parentesi, alla conferenza oxoniense del Wilamowitz).

Eppure, allo studio dell'antica storiografia l'Inghilterra, sostanzialmente, ha conferito pochissimo. Troppo accorta, umanistica e addottrinata per soggiacere, ieri, alle quisquilie, od alle intemperanze, alle frammentistiche cincischiature, della *Quellenkunde* germanica. Troppo, direbbesi, inesperta, oggi, pur dopo l'esempio e l'insegnamento del Croce, mediato, oltre Manica, dal compianto Collingwood, per avventurarsi ad intendere — cosa sempre difficile per gli inglesi tradizionalmente empirici — la dialettica storico-storiografica, la genesi d'un libro di storia, la transitorietà e perpetuità, dell'opera d'uno storiografo.

Solo in questi anni ultimi, nè senza, forse, l'influenza di qualche lembo del retaggio italiano, ma soprattutto in margine a quella tipica espressione della filologia classica inglese ch'è il commento compitissimo, e non mai meramente retorico, tecnico e formale, al testo d'un antico scrittore, si avverte un mutar di atmosfera: presso Walbank, ad esempio, prossimo commmentatore di Polibio, e presso il Gomme, autore già d'un acclamatissimo primo tomo di commento a Tucidide. E, quasi *parergon* e *pedant* al suo *opus maximum*, ecco il Gomme, appunto, raccogliere, in un breve libro di conferenze americane (1), le sue impressioni di chiosatore degli antichi storiografi, e di lettore d'Omero e della *Poetica*. Da quest'ultima egli, anzi, muove, per derivarne come un tentativo d'applicazione pratica della distinzione fra il poeta e lo storico, il quale, nel verdetto dello Stagirita, attende a un'opera meno elevata e meno filosofica, in quanto mira all'accaduto e al possibile, comunque al particolare, senz'invece affisarsi, come il poeta, all'universale, e senz'unicamente affidarsi alle leggi della necessità e del verisimile.

Se non che, o il Gomme, con questo proemiale ribadimento della distinzione aristotelica, voleva proporsi di commisurare la poesia di Omero e la storiografia di Erodoto e di Tucidide al metro della poetica classica, e vedere come dall'esperienza, appunto, di questa poesia e di questa storiografia il filosofo desumesse i canoni della propria speculazione (il metodo, a un dipresso, del nostro maestro Rostagni, che sorprende il Gomme abbia trascurato o addirittura ignorato) od Aristotele serviva al moderno esegeta quasi unicamente da antitesi, da contrapposto a quello ch'è il *nostro* metodo interpretativo e della storiografia e della poesia, cui rimane subordinata, pertanto, anche la formula della *Poetica*. L'una delle due vie, però, e una sola, o separatamente entrambe, conveniva di battere: non mescolare insieme quant'è, e quanto non è, aristotelico. Donde l'incongruenza, e la relativa inferiorità e insufficienza, delle pagine omeriche rispetto, ad esempio, alle pagine sugli storici e sul IV secolo — dove Aristotele è, praticamente, dimenticato.

Aristotele, nei suoi giudizi su Omero e gli eroi di Omero, non s'è certo proposto mai il quesito, inutilissimo e di tutto insussistente, che preoccupa Gomme e i critici anglo-americani cui si richiama: il quesito, ad esempio, della *storicità* di Ettore, che Omero avrebbe attinto alle « fonti », o alle « croniche » della saga troiana, e avrebbe, tuttavia, colorito della sua umana simpatia, sino a farne, talvolta, l'eroe per eccellenza, cui si deve, giusta il monito dei *Sepolcri*, « onore di pianto » in perpetuo. Ora, filologicamente, quali sieno gli ingegnosi ritrovati e sussidi della « scienza », non credo si potrà mai provare la storicità di Ettore, neppur nel senso della pre-esistenza della figura mitica al poema di Omero. Ma, quand'anche si potesse mai addurre codesta prova filologico-scientifica, nulla si sarebbe in effetti provato. Ettore è ben creatura di Omero, com'è creatura poetica, e quindi nella fattispecie del Tolstoi, anche lo storico vincitore di Austerlitz, quel Napoleone Bonaparte cui le storie riconoscono un'esistenza reale indipendentemente dal romanzo di *Guerra e Pace*.

Altrettanto dicasi d'una delle presunte *inconsistenze* (strutturali e non poetiche) dell'Iliade, che affigura Ecuba e la reggia di Priamo come una famiglia umana e civile, e dunque greca, laddove la *donnée* mitica, la materia bruta, esigono e prospettano un barbarico *harem*. O della *teichoskopia*, che il Gomme giudica poetica, bensì, ma « improbabile »; e che « improbabile » può essere, se mai, quanto a logica e verosimiglianza della favola (nel senso che nel decimo anno della guerra di Troia nè Priamo nè i maggiorenti della città certo abbisognavano di apprendere dalla moglie infedele di Menelao i nomi e i connotati dei duci ellenici), non quanto a logica e verosimiglianza di « poesia », che, anzi, esige si riveli, fin quasi dall'inizio del poema, l'inevitabilità funesta, insieme, e fatale e incolpevole degl'innumerevoli sacrifici alla bellezza di Elena.

Come esiste una genesi dell'opera poetica, e l'interpretazione sta nell'individuarla e ripercorrerla (mentre non è interpretazione di poesia, ma processo di sceveramento filologico-scientifico avvalersi d'un contesto, poetico e non poetico, a fini allotrii di ricostruzione « realistica »), del pari esiste, ovviamente, una genesi dell'opera storiografica. Se non che, il Gomme, quanto distingue solo fra « poesia » e « cronaca », male a proposito adducendo il paragone delle *Histories* di Shakespeare, come quelle che trascendono il dato e la storia ogni qual volta attingano la poesia, altrettanto sembra incapace di seguire il processo genetico nell'ambito d'un'opera storiografica. Da ogni analisi del genere, quindi, prescinde nei capitoli su Erodoto e su Tucidide, quantunque si professi ben consapevole della bipolarità e del relativismo che investono ogni opera umana: la quale, pertanto, si rivela diversa ed intera solo in risposta all'*Angst* dello storiografo che investiga.

Ma il Gomme non mostra poi di avvedersi che la nostra interpretazione di Erodoto, il nostro giudizio su Erodoto, variano *toto caelo*, qualora si ammetta col Macan la priorità cronologica e ideale dei libri sulle guerre persiane rispetto ai libri descrittivi dell'Impero persiano, e qualora si ammmetta, invece, col De Sanctis un ideale trapasso dalla *historie* jonica dei *logoi* all'unità sentimentale-concettuale della lotta col barbaro.

Scrive il Gomme, bensì: « Talvolta mi avviene di credere che gli dèi abbiano ordinato il volgere degli eventi nella metà prima di questo secolo in guisa da permetterci d'intendere Tucidide e il mondo greco » (p. 157). E bensì avverte altrove che « ogni opera umana (e quindi anche l'opera dello storico) è soggetta a limitazioni spazio-temporali » (p. 142). Ma, s'è così, e così è indubbiamente, non solo vien meno, allora, la distinzione, in Tucidide (e sempre) tra « philosopher » e « recorder », non solo diviene assurdo affermare in Tucidide, o in altrui, un più o un meno di « philosopher » e di « recorder » (pp. 138, 151), quando in ogni storico i due elementi ne costituiscono l'essenza inscindibile, la sintesi *a priori*; ma, e soprattutto, s'impone all'interprete moderno d'individuare le « limitazioni spazio-temporali » dello storico antico, ricostruendone, dunque, la biografia spirituale.

Leggiamo ancora presso quest'autorevole commentatore di Tucidide (p. 152): « Ch'egli componesse, o introducesse nel suo libro, l'epitaffio, comprova quanto sentisse l'idea della democrazia ateniese propugnata da Pericle... Ma sappiamo pure che, almeno in una tarda sua pagina, Tucidide seppe elogiare una drastica riforma della democrazia ateniese in quanto il miglior governo sperimentato dalla città al tempo suo ». Vero, a un tempo, e non vero. Perchè i due giudizi coesistono nel testo attuale di Tucidide; ma l'inferenza da trarne è, ovviamente, diversissima, secondo la cronologia compositiva che filologicamente si rivendichi per l'Epitafio di Pericle e la Rivoluzione oligarchica. Sostenere l'anteriorità dell'elogio dei Quattrocento rispetto all'elogio della democrazia periclèa implica, eventualmente, rivendicare una conversione *post factum* dello storico, dopo la caduta di Atene; che aiuta, fra parentesi, a intendere altresì i limiti, nel IV secolo, del laconismo oligarchico di quei semi-conservatori che, parenti di Crizia come Platone, o teramenisti come Isocrate, avversavano la democrazia restaurata, ma riconoscevano, insieme, l'impossibilità di sostituirla o di sovvertirla, se non si voleva astrarre dal terreno della *polis* col filosofo della *Repubblica*, o travolgerla nella servitù macedone, con i suoi successori dell'Accademia e del Peripato.

Il « tripartitismo » del IV secolo ne governa anche la storiografia, la quale, pertanto, si merita più equo giudizio che non ne pronunzii qui Gomme (p. 166), fors'anche perchè tuttavia irretito nel pregiudizio *scientiste* dell'insuperabilità di Tucidide (p. 122), dell'irripetibilità dell'opera sua, quando il racconto eforeo sussiste ancora presso Diodoro a insegnare l'*animus* con cui lo riviveva ed interpretava un teramenista. Da quest'angolo visuale, anzi, di risoluta reazione antipositivistica, d'iconoclastia in tempi d'idolatrica « teologia tucididea », ben si spiega, e conserva perenne valor metodico ed attuale, il volume del Cornford, al quale il Gomme perciò non mi sembra che renda piena giustizia.

Chi giunga, fra queste angustie di metodo e questa polemica, al termine del volume, tanto più avrà forse motivo di stupirsene, e di rammaricare le storture moltiplici, quando il Gomme giudica poi di Demostene con obbediente, intelligentissima comprensione della dialettica storica, del caduco e dell'eterno, del contingente o politico e dell'assoluto o metapolitico, che parimenti si sostanziano nell'opera dell'oratore. « Demostene è il vero erede di Pericle nella *Storia* tucididea (p. 176) », dice benissimo il Gomme, cui, tuttavia, s'imponeva allora di mostrare come Tucidide offrisse l'opera propria a testimonianza in favore della democrazia periclea, e come niun altro contribuisse a tramandarla, ammonimento etico e modello di attività politica insieme, alla Atene del IV secolo.

Che era, poi, o sarebbe stato, il superamento, altresì, del verdetto aristotelico; la rivendicazione ed elevazione *anche* della storia al livello « filosofico » della poesia, entrambe creazione dell'Uomo, ed entrambe, quindi, partecipi della sua bipolare caducità ed eternità.

PIERO TREVES

(1) A. W. GOMME, *The Greek Attitude to Poetry and History*, (Sather Classical Lectures, vol. XXVII); University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1954; pp. VI-190; 28 scellini.

LA "REGOLA BENEDETTINA,, CARTA DEL LAVORO

(continua da pag. 1)

re il flagello longobardico che distruggerà il suo monastero.

La « *Leggenda di San Benedetto* », narrata da S. Gregorio dice che il Santo, a un certo punto, fu visto dall'amico Teoprobo accasciato e piangente. « Vedi? Questo Monastero che io ho fatto costruire e tutto ho preparato per i miei fratelli, tutto, per giudizio dell'Onnipotente Iddio, cadrà in mano dei barbari, e appena ho potuto ottenere salva la vita dei Monaci che vi dimorano ». Si tratta, di profezia destinata a proiettarsi nel tempo; le incolpevoli mura secolari della celeberrima Abbazia di Monte Cassino furono abbattute da un ingiustificato bombardamento aereo anglo-americano nel 1943.

Ma non è dubbio che l'Abbazia risorgerà, come vive e vivrà l'Ordine che ha già raggiunto perfino, la fisionomia d'una confederazione riunendo non poche congregazioni benedettine di ogni paese. Se la terra è suscettibile di rimescolio, in compenso il cielo è stabile ed eterno.

RODOLFO DE MATTEI

L'IDI PER IL REPERTORIO ITALIANO

1) L'intervento dell'Istituto del Dramma Italiano a favore delle novità italiane, si distingue in intervento diretto di patrocinio e intervento indiretto. Il primo si attua per le sole novità scelte da quella che si chiamerà la « Selezione permanente IDI ». Il secondo si attua per tutte le novità che risultino segnalate dalla Selezione permanente IDI e che vengano messe in scena per libera scelta delle compagnie.

2) L'intervento diretto di patrocinio viene attuato con azione diretta di segnalazione e proposta di rappresentazione, con la concessione ufficiale del patrocinio, con predisposti accordi contrattuali atti a garantire la migliore esecuzione e l'osservanza di tutte le condizioni alle quali l'intervento stesso può essere subordinato, con la concessione di contributi nella misura necessaria alla effettiva realizzazione dello spettacolo.

3) L'intervento indiretto viene attuato con l'erogazione di un contributo che è integrativo di quello ministeriale. Tale contributo è di varia entità, e viene sempre corrisposto in proporzione all'onere sostenuto per le spese di allestimento e in base al numero delle repliche effettuate.

4) Per la scelta delle novità meritevoli dell'intervento diretto, l'Istituto del Dramma Italiano istituisce la « Selezione permanente IDI ». Tutte le opere che vengono presentate all'Istituto entro un determinato periodo di tempo, ma senza scadenza di termini, sono esaminate da una Commissione. Questa Commissione due volte all'anno, in riunione collegiale e con votazione regolarmente motivata e verbalizzata, dichiara le novità prescelte per l'intervento diretto; senza limitazione di numero. Le opere devono essere presentate anonime e in almeno tre copie, contrassegnate da un motto che sarà ripetuto su una busta chiusa, contenente le generalità dell'autore.

5) Dei risultati della « Selezione permanente IDI » viene data immediata pubblicazione e la massima diffusione a mezzo della Stampa.

6) La Commissione segnala anche le novità che ritiene meritevoli dell'intervento indiretto.

7) La Commissione ha inoltre la facoltà di indicare quelle novità che ritenesse eventualmente meritevoli o di rappresentazione sperimentale o di pubblica lettura, o di segnalazione a complessi filodrammatici. Queste segnalazioni non impegnano l'Istituto, ma sono indicative nel caso che direttamente o indirettamente si dovessero realizzare iniziative adatte alla presentazione delle opere indicate.

8) La Commissione di selezione è nominata annualmente dal Consiglio dell'Istituto. Essa è composta di nove membri. Ne è segretario il segretario generale dell'IDI. Gli autori che fossero eventualmente chiamati a far parte della Commissione sono impegnati a non presentare loro opere all'Istituto durante tutto l'anno della loro nomina.

9) Se per obiettive difficoltà una novità prescelta non fosse rappresentata durante la stagione in corso, essa si intenderà senz'altro riproposta per la stagione successiva.

In via transitoria, per la prossima stagione 1954-55 la nuova Commissione di selezione esaminerà tutte le opere che risultino giudicate con parere favorevole dalla precedente Commissione e tutte quelle altre che saranno presentate all'Istituto fino al prossimo 30 Settembre. Entro la metà di ottobre la Commissione di selezione indicherà le novità prescelte per la stagione 1954-55.

EDUCAZIONE E NATURA DELLA PERSONA UMANA

« L'anima e il corpo, ahimè, vanno di pari passo, a fianco a fianco, come vanno i versi classici e i bovi, l'uno dicendo: — Ti fai male — e l'altro: — E' colpa tua!

Ah! miserabile ospite e ancor più miserabile albergatore, non è proprio vero che tutto vada per il meglio! ».

Non ho potuto fare a meno di ricordare questa piacevole fantasticheria di De Musset, sulla personalità umana iniziando la lettura del libro di Maria Teresa Gentile (1), poichè la pedagogia è proprio la chiave della personalità umana e l'ancora di salvezza sociale. Il pensiero pedagogico moderno è abbastanza tormentato; ha le sue fonti in Comenio, Locke, Rousseau, (cioè naturalità scientifica, razionale, intuitiva), e si orienta ora verso l'una ora verso l'altra. L'idealismo in seguito si ispira maggiormente ad esperienze artistiche, il tecnicismo positivista accetta Freud e la rielaborazione di Adler e Joung, ma la pedagogia su questa strada diviene una prova « casistica », sia pure vagliata da una visione scientifica unitaria.

La pedagogia americana ha cercato di fornirci in questo ultimo ventennio le teorie non trascurabili di un positivismo psicologico, ma questo spesso si restringe in un tecnicismo sperimentale che è chiuso ancora nella problematica. Il fatto è che *filosofia, intuizione, scienza*, debbono costituire il fine a cui si deve indirizzare l'intera costruzione educativa; *l'apporto della scienza*, in questa sintesi è basilare perchè aiuta a rivelare quanto più è possibile l'uomo concreto e multiforme. La *biopedagogia* che si serve dei tre apporti si può definire naturale perchè trae motivi, scopi e strumenti dalla realtà fisica e spirituale della vita umana universale.

Nel capitolo terzo della parte prima, viene esaminata appunto la concretezza umana nei suoi fattori ereditari, nei caratteri morfologico funzionali della persona in rapporto alla educazione fisica, l'aspetto morale e intellettuale della persona e la sua valutazione. Viene inoltre chiarito il concetto di *timopsiche*, cioè la sfera morale e volitiva del soggetto responsabile del carattere. Con altre parole è la coscienza biologica, la risonanza in noi di sensazioni esterne, il sottosuolo emotivo con basi fisiologiche e organiche del nostro intimo sempre in evoluzione, naturalmente, verso un'affermazione strettamente psicologica. La concretizzazione dei fenomeni istintivi sotto lo stimolo esterno si ha nelle zone cerebrali dove si maturano gli atti e i sentimenti umani, gli istinti capaci di sublimazione. Stretto addentellato è la *biotipologia* della quale giova ricordare a titolo esemplificativo, una immagine di Pende, divenuta ormai famosa: « La persona è simile ad una piramide quadrilatera. La *base* di tale piramide è costituita dal *patrimonio individuale ereditario* e cioè da tutto il complesso disposizionale e virtuale di cui la psiche e il corpo sono dotati dall'istante della generazione: complesso che può o non realizzarsi: ma che esercita una predominante influenza, sebbene passibile di essere attenuata, sull'orientamento e la formazione di tutta la persona. *Le quattro facce* della piramide rappresentano i *quattro aspetti fenomenici individuali* o il *fenotipo*. Tali facce, coordinate tra loro per gli spigoli e la base comune in continuità che ben serve a simboleggiare l'unità e la totalità indivisibile della persona, tendono a riunirsi in un vertice il quale è più o meno unitario o più o meno prolungabile all'infinito a seconda del maggiore o minor grado di perfezione e armonia delle facce e nella misura in cui l'individuo è aiutato dall'elemento spirituale e sovrannaturale » (pag. 25).

Genitori e maestri istruiti nella forma del fanciullo che ne è anche l'immagine plastica, sono facilitati nel seguirne il processo evolutivo poichè per esempio il normosomico, l'iposomico, l'iperstenico, o l'ipotonico, il temperamento ipocrinico o l'ipotiroideo, conoscendone le varianti morfologiche, possono essere guidati esattamente nel desiderio di libertà, nel desiderio di mimetizzarsi, nel valore del gioco, nel bisogno di rapporti sociali, nel sentimento religioso, ecc... L'inconscio, da quasi un secolo viene esaminato al prisma degli interessi scientifici, filosofici o alla luce del romanticismo poetico; in effetto l'educando ha bisogno di esser avviato ad avere un carattere con tutti i *mezzi* e la diagnosi caratteriologica stabilita dalla pedagogia dell'intelletto. Allievi tachipsichici, bradipsichici, seguono vie diverse e bisogna stare attenti al metodo che si usa per guadagnarne anche la fiducia.

La seconda parte del volume tratta delle fasi della crescenza normale o no, ritmica o graduale, continua o discontinua, ecc. Dal periodo uterino ai ventuno anni il processo evolutivo dell'individuo è come il cercare aria e sole di una pianta e il meraviglioso è dato dalle sensazioni che per l'essere umano si risolvono nel periodo prepuberale intenso di sfumature e di nuove soluzioni, mentre il periodo importantissimo della pubertà concretizza la sete di espansione che è la prima crisi psicologica di tale età. Freme nell'adolescente l'ancestrale profondo, gli interessi razionali, le revulsioni, l'interno potenziale emotivo, il formarsi delle « opinioni delle idee »; si alterna lo squilibrio tra giudizio e sentimento. La timidezza e la malinconia sono reazioni al senso di insicurezza, l'amicizia è una refrazione dell'io, l'amore rasenta il fantastico più che il normale sensuale, si acutizza il senso critico; insomma tutto è costruttivo. Nè è da trascurarsi il problema della sessualità che va affrontato semplicemente, ma con acume in quanto nel fanciullo non è colpa, ma logico e naturale avanzare verso la vita. Perciò nel periodo della pubertà, importanza grandissima hanno l'ambiente e gli adulti che circondano l'educando. Sentite sono le pagine in cui l'autrice con molta imparzialità e verità fa un quadro della vita moderna e attribuisce appunto all'ambiente e agli adulti le tare dei giovani. Il mondo sociale esercita su di essi un lento influsso demolitore della loro bellezza morale, ne guasta la spontaneità con la suggestione delle letture, con la frequenza agli spettacoli, con la comune diffusa sensibilità al « gallismo » più radicata che nel passato perchè il presente è meno aderente al fascino dei valori spirituali e coloro che parlano della bontà dei vecchi tempi debbono per lo meno riflettere all'enorme diffusione del cinema. Lo Julien ha perfettamente ragione quando dice che è così cambiata la vita degli adolescenti che volere mantenere le stesse direttive di una volta, significherebbe voler proteggere una città dagli attacchi aerei mediante l'olio bollente. Pervertimenti, delinquenza minorile, anomalie ecc... hanno luogo nell'adolescente a causa delle sue diverse capacità ricettive e un compito altissimo viene affidato alla scuola che deve seguire la stessa linea di sviluppo naturale della sessualità biologica e le tappe evolutive psico fisiche in sintonia con tutte le discipline umanistiche.

A questo punto diremo col Prof. Pende il quale presenta il libro della sua discepola con una breve, ma ispirata prefazione, che « ben la scuola moderna deve essere *vivaio* della persona totale cioè tre eletti coefficienti, *il maestro, il genitore, il medico psicologo* sono i responsabili del patrimonio corporeo del fanciullo in cui il Creatore ha infuso uno spirito immortale. Tale binomio deve essere plasmato libero, sano e con la responsabilità della autocoscienza ».

« Io spero — conclude il Prof. Pende — che il libro di Maria Teresa Gentile divenga presto il libro di testo, guida soprattutto di educatori e genitori, che tanto hanno bisogno di applicare il principio della antica saggezza che io ho voluto ripetere e incidere sul frontone dell'Istituto Ortogenetico di Roma, da me creato or sono più di venticinque anni: conosci te stesso e gli altri: solo così potrai formarti e formare, migliorarti e migliorare, dominarti e dominare i tuoi simili ».

Dopo avere letto le trecentocinquanta fitte pagine corredate da ampia bibliografia italiana e straniera non solo si è appagati dalla competenza in biopedagogia e biotipologia dell'autrice, ma si è anche lieti di poterla accomunare con coloro i quali con lo studio e l'applicazione si preoccupano di dare un monito al prossimo, forse duro, ma sapiente e sincero: forse questo l'unico, impellente dovere nel caleidoscopio della nostra vita sociale. Infatti, mentre il progresso compie conquiste inaudite in tutti i campi, qualcosa va alla deriva e si perde nell'altro campo, il più eletto di tutti, quello dell'anima. Non predichiamo certo la perfezione della specie, la castità assoluta, la incolore irreprensibilità, la moralità bigotta; vorremmo che a quel fiore di morte che varca lo spazio e vince le generazioni, a quei siluri che affronteranno i misteri astrali, a quei virus che tentano di trovare nell'atomo scientificamente la vita, a quell'altro che vuole aumentare il potenziale della genialità umana, si contrapponesse un plasma equilibratore dello spirito e dei nervi umani. Esso avrebbe valore mondiale in quanto col miglioramento di un equilibrio psicofisico, non verso una stagnante gora di compiacenza comodista andrebbe l'umanità, ma verso un mondo più libero dove la pace sarebbe il risultato di un'armonia intima, profonda, universale. Troveremmo i suoi risultati nei campi, nelle officine, negli stabilimenti, nelle case, nella vita pubblica.

« Conosci te stesso e gli altri ». Niccolò Tommaseo deprecava: « Molti sono i mali che porta il mondo e l'educazione data da inesperti a inesperti e da inesperti a se stessi ». Pochi sono anche oggi i veri educatori e i veri genitori onestamente e sufficientemente preparati per illuminare la massa dei giovani sempre in affanno, sempre delusa ancorchè sembri dinamica e indifferente; è, come per il passato, non ancora armata alla lotta, pur avendo ottime possibilità che meritano fede. In questa seconda metà del secolo ventesimo fermenta il lievito di tutte le ascese, ma il pane della pura e assennata elevazione è ancora azzimo e scuro. I medici, che frugano le viscere dei superuomini e dei piccoli uomini, che possono tenerne in mano il cuore e trapanarne i cervelli, non si stanchino della grande campagna, nè di crear discepoli, nè forse domani di crear leggi. Può darsi che una generazione non lontana ne goda il frutto.

Della coscenziosa opera della Gentile ci auguriamo un estratto in stile più semplice perchè vada tra le mani di moltissimi, o meglio sia alla portata di tutti e costituisca il punto di partenza per la ripresa di un'associazione che in Italia è stata introdotta parecchi anni fa, ma non ha trovato, malgrado barlumi di tentativi, modo di espandersi: quella di « Scuola e famiglia ». Tuttavia, anche noi ottimisti, citiamo il canto di Tagore che chiude il libro in esame: « *Ogni bimbo giunge con la novella che ancora Dio non è scoraggiato degli uomini* ».

ADA CAPUANA VITA

(1) MARIA TERESA GENTILE, *Educazione e natura della persona umana*. Firenze, Marzocco.

"UOMINI IN PORTO,, DI GIOVANNI BARRA

Nel suo romanzo « Il miracolo di Padre Malachia », Bruce Marshall pone sulle labbra del protagonista questa splendida frase: « A mio avviso, i convertiti rappresentano una delle grazie più cospicue che l'Onnipotente ha voluto elargire alla Chiesa ».

Commentando, ed occupandosi, recentemente, su una diffusa rivista di cultura de « I grandi convertiti del secolo XX », don Giovanni Barra aggiunge: « Se altri secoli sono passati alla storia come i secoli delle conversioni di popoli in massa, il nostro secolo rimmarrà nella storia della Chiesa come il secolo delle conversioni di grandi personalità ».

Il fenomeno è di una imponenza veramente eccezionale: alcune cifre lo possono documentare. Nel 1930 si sono annoverate negli Stati Uniti 38.232 conversioni: nel 1949 esse sono state 119.173. In Inghilterra, nel 1948, 11.520 conversioni: in Germania, nel 1949, 21.155 conversioni. Oltre la quantità, da notare la qualità: tra i 49.528 convertiti che si ebbero negli Stati Uniti nel 1934, si contavano 372 pastori protestanti, 115 medici, 126 avvocati, 45 deputati, 180 officiali dell'esercito e della marina, 206 artisti.

E, facendo una rapida scorsa tra i nomi, si notano tutte figure di primissimo piano.

America: Budenz, Clara Boothe Luce, Ford, Th. Merton, Stern.

Inghilterra: Evelyn Waugh, Graham Greene, Bruce Marshall.

Germania: Teodoro Hacker, Gertrud von le Fort, Edith Stein, O. Phol, capo delle SS.

Francia: Carrel, Leconte de Nouy, Nicolle, Daniel-Rops.

Italia: Carnelutti, Ferrabino, Severi, Pende, Carlini, Zolli, Chiminelli, Sciacca.

Scegliendo un grappolo di queste ed altre figure di convertiti, don Giovanni Barra ha formato un volume dal titolo indovinato « Uomini in porto », che un giovane coraggioso editore, Borla di Torino, ha recentemente lanciato in accurata edizione. Nel libro — che sta avviandosi a sicuro successo — troviamo raccolti una serie di profili tracciati con rapida mano: storie d'anime che seguendo la via segnata dal loro Destino, tutte giungono ad un'unica meta: Cristo. Li precede la figura di un grande convertitore: Mons. Fulton J. Sheen, il notissimo « Vescovo della televisione » americano: « vi sono oggi — egli afferma — dieci milioni di americani affamati di conversione ». Un giorno, una delle sue convertite gli disse: « Lasciamo da parte i ragionamenti; desidero sentir qualcosa sulla Fede ». Mons. Sheen la guardò inorridito: « Ma la Fede dipende dalla ragione » — le disse — « chi cerca di arrivare alla religione senza usare il cervello, in genere finisce per credere che qualunque impostore è Dio ». Heywood Broun rispose, ad una lettera di Mons. Sheen, che sarebbe stato ben lieto di avere un colloquio con lui. Ma su quale argomento? « Sulla vostra anima », gli scrisse, decisamente, il Vescovo.

« Tutta la vostra religione è un ammasso di chiacchiere. Non fate che recitare ogni giorno le stesse preghiere ». Mons. Sheen guardò al di sopra delle spalle della signorina, che così lo apostrofava, verso l'uomo che l'accompagnava, e le chiese:

« Chi è? ».

« Il mio fidanzato », rispose stupita e impacciata la ragazza.

« Vi ha detto oggi che vi ama? ».

« Sì » — rispose — « ma questo che c'entra? ».

« E vi ha detto la stessa cosa una settimana fa? e la settimana precedente? ».

« Sì ».

« Questo non ha nessuna importanza. Chiacchiere! Egli adopera sempre le stesse parole ».

Oggi anch'essa si è convertita.

Il libro di don Barra è intessuto di episodi come quelli che sopra abbiamo citati. Un libro che parla di vicende vissute: attraverso le quali, nella loro infinita varietà, può ognuno trovare una traccia di se stesso, e, forse, come una mano che lo guidi, una luce che lo illumini.

Una notte, Clara Boothe Luce si trovava in una camera d'albergo. Prima di andare a letto sgranò svogliatamente un « Pater ». Poi aprì senza interesse una lettera. Senza interesse, perchè già sapeva ciò che conteneva. Era la solita lettera di Padre Wiatrack, il gesuita con cui era da tempo in corrispondenza. Anche questa volta le diceva che pregava per lei e le suggeriva alcuni pii pensieri. Questa volta le citava le parole misteriose che avevano convertito S. Agostino: « Prendi e leggi. Prendi e leggi ».

Quale libro prendere e leggere in una camera di albergo? La signora Luce apre la guida telefonica. Scorre gli indirizzi finchè trova quello dei Gesuiti, dove abitava il Padre Wiatrack. Stacca il ricevitore. Lo riattacca. Lo stacca una seconda volta. Fa il numero e chiede in aiuto, dal profondo della sua angoscia, qualcuno mai visto nè conosciuto, che secondo il suo pensiero avrebbe potuto aiutarla. Era passata mezzanotte. Padre Wiatrack era già a letto. Ebbe un soprassalto. « Lo sappiamo. Sono anni che preghiamo per lei ».

« Ebbi l'impressione, in quel momento » — è la signora Luce che racconta — « Che veramente Dio mi benedicesse. Mi inginocchiai nuovamente, tutta abbandonata, come un figlio nelle braccia del padre. E Lo ringraziai perchè mi aveva ascoltata. Non dormii mai così bene come quella notte ». Ai primi di febbraio del 1946, nella Cattedrale di S. Patrizio, Clara Boothe Luce fece l'abiura nelle mani del Card. Spellman.

Bella Dodd: « Sono nata in un piccolo paese dell'Italia meridionale. Ricordo che, da bambina, dopo cena, nella casa di mio nonno, tutta la famiglia ed i nostri contadini si inginocchiavano riuniti per recitare il Rosario... Mia madre fu allevata nella Religione cattolica, ma, quando essa portò la famiglia nel Nuovo Mondo, ci sistemammo in mezzo a gente tra cui venimmo a trovarci a disagio... A poco a poco smisi di frequentare la chiesa... Man mano che penetravo sempre di più nei sistemi educativi, sia come studentessa che come insegnante, imparai che il nominare Dio significava provocare il sorriso sprezzante... Dal 1920 in poi, ogni accenno a Dio venne completamente soppresso... A 18 anni, ricordo, sedevo una domenica pomeriggio al mio tavolino scrivendo su di un foglio di carta: "Quello che credo". Ma, benchè lottassi onestamente per trovare una risposta, il foglio rimase vuoto ». Passarono lunghi anni: in fondo al cuore, c'era un tormento inesorabile, una sensazione d'inestinguibile solitudine. Verso la fine del 1949, a Washington, Bella Dodd incontrò un vecchio amico, ex giudice e allora deputato al Congresso. « Gli descrissi lo stato d'animo in cui mi trovavo. Mi chiese se avrei avuto piacere di vedere un qualche sacerdote, possibilmente Mons. Fulton Sheen. Con un entusiasmo, che sorprese financo me stessa, gli risposi affermativamente. Si fissò così un appuntamento, e quella sera stessa andai a Chevy Chase a trovare Mons. Sheen ». La vigilia di Natale, visitò una famiglia di amici. « Dopo averli lasciati, presi l'autobus della Madison Avenue: come senza sapere quel che facevo, scesi per la 34ª strada, pur abitando nella direzione opposta, ed un quarto d'ora prima di mezzanotte mi ritrovavo nella Chiesa di San Francesco d'Assisi, nella 31ª strada, con la fronte madida di sudore. La Chiesa era gremita. La gente vi stava talmente pigiata da non potersi muovere, e tutti quei volti si stagliavano vividi nella pallida luce, stanchi ed infervorati. Stavano inginocchiati, riverenti ed in atteggiamento di ringraziamento: ecco le masse che avevo cercato, la gente che volevo amare. Ecco la fraternità umana, cementata dall'amore di Dio. Pregai: "Dio aiutami! Aiutami, mio Dio!". Per ore ed ore continuai, quella notte, a passeggiare, noncurante dei passanti che festeggiavano il Natale. E compresi finalmente di trovarmi sulla strada giusta ».

A queste due figure di donna, don Giovanni Barra ha accostato altri profili: Graham Greene — forse il più grande romanziere cattolico vivente —, Daniel-Rops, Wenceslao Ivanov, René Schwob, ed altre personalità. Un libro appassionante, che si affianca allo straordinario successo di « Uomini incontro a Cristo » di don Giovanni Rossi. Un libro che potrebbe avere, in testata, la frase di Schwob: « Tu ti salverai se mi amerai ». Un libro che canta l'inno dell'Amore: perchè ogni cammino verso Dio è un cammino verso l'Amore. Verso la totalità dell'essere: « Ho scritto ciò che l'amore di Dio mi ha obbligato a dire. Adesso mi chiudo nel silenzio ». Che non è sterilità, nè abbandono: ma pienezza di vita. Il silenzio della Fede ritrovata.

GIOVANNI VISENTIN

"LA DANTE"

◆ La « Dante » di *Johannesburg* ha tenuto, nell'anno scolastico 1953-54, tre corsi di lingua italiana con 54 alunni e un corso di lingua inglese e uno di lingua boera a 26 alunni, tutti figli di nostri connazionali. A cura del Comitato è pure stata tenuta una commemorazione di Leonardo da Vinci.

◆ La « Dante » di *Alessandria d'Egitto* ha istituito quattro corsi di lingua italiana con 50 allievi. Il Comitato e il « Gruppo Giovanile della Dante » da esso fondato hanno organizzato numerosi concerti, conferenze di carattere artistico, sociale e scientifico, proiezioni di documentari italiani e gite nei villaggi industriali di Kah el Dawar e di Mehalle el Kobra.

◆ Un doposcuola gratuito per i figli degli operai italiani giunti recentemente in Argentina è stato organizzato dalla « Dante » di *Concordia*. Nella stessa città il Comitato tiene corsi di lingua e di cultura italiana a 79 alunni.

◆ Nella sede del Comitato di *Losanna* è stata promossa una mostra di incisioni del pittore Fernardo Farulli. Applaudite conferenze sono state tenute dai proff. Ugo Enrico Paoli, Lorenzo Montano e Guido Calgari, rispettivamente sui temi: « Il volto cangiante della Roma antica », « Gli inizi della letteratura contemporanea » e « Missione della Lucania silenziosa ».

UMANITÀ E STILE DI BENVENUTO CELLINI

Tra gli scrittori del Rinascimento, singolare fortuna continua ad avere Benvenuto Cellini. Scrittore oltre che scultore ed orafo, autore di una « Vita » famosa, dettata in età matura, e insieme protagonista di una vita pratica « inimitabile », Benvenuto è sempre apparso, a chi l'abbia accostato, uno di quegli uomini veramente completi e universali, che sono gloria del nostro Rinascimento. Di qui una larghezza di consensi (e dissensi anche e spesso di protratta violenza) che l'hanno accompagnato nei secoli. Per limitarci al Cellini scrittore, incontriamo ad esempio una serie di testimonianze oltremodo ricche e impegnate. Soprattutto impegnate: nel senso che il Cellini non è autore che si presti ad interpretazioni neutre, anche solo in parte elusive; al contrario sembra richiedere allo studioso un verdetto ogni volta deciso e individuato. Si pensi ciò che è intervenuto al Baretti, il primo a « scoprire » il Cellini scrittore, in una pagina ormai celebre della « Frusta ». La scoperta non ha potuto rimanere sul piano di una pura e autonoma conquista culturale. Nella prosa della « Vita », il Baretti ha visto realizzato il proprio ideale di spontaneità, schiettezza, vivacità di stile; il suo più urgente problema, cioè quello di una scrittura antiaccademica, il Baretti l'ha trovato risolto nella realtà viva della pagina celliniana. Un personale consentimento dunque ha condotto il terribile « Aristarco » all'ammirazione di Benvenuto. Forte della valutazione del Baretti, la stessa critica romantica non ha tralasciato l'occasione di veder attuati, nell'esperienza letteraria del Cellini, i miti dell'anticultura, dell'antiletteratura, dell'ignoranza barbarica creatrice, vale a dire i suoi propri miti, quei miti destinati a riassumersi nel fanatismo della poesia « popolare », contrapposta all'intellettualistica « poesia d'arte ». Diversi, ma non meno impegnati i motivi della fortuna del Cellini nell'età positivistica. Una figura come quella di Benvenuto, megalomane e millantatore, visionario e geniale, era già di per sè soggetto ideale, a chi intendeva identificare il giudizio estetico col referto clinico. Verdetto negativo quello del positivismo. Dopo il quale, occorre attendere il movimento crociano per avere una rivalutazione della personalità celliniana. In particolare, è stato il concetto crociano dell'« espressività » che ha permesso alla critica moderna di impostare, in forma chiara, il problema della prosa celliniana. Chiarito l'equivoco antiletterario della critica barettiana e romantica, rimosso l'altro equivoco patologico dell'indagine positivistica, l'interesse degli studiosi oggi, si volge direttamente all'« umanità » e allo « stile » del Cellini. E per « umanità » s'intende non già un esterno profilo biografico, ma il « cuore del cuore », quella vita dell'anima che può esser desunta solo dalle pagine della « Vita », perchè solo la « Vita » è il modello che Benvenuto ha voluto lasciarci di sè, attraverso la trascrizione stilistica della sua prosa.

Riguardo allo « stile », lungi dal ripetere lodi al compiacimento linguaiolo e anticruscante d'un tempo (dietro il falso imperativo volterriano del « tanto peggio per la grammatica ») — spetta alla critica attuale di aver precisato che il Cellini è a suo modo un « letterato » — cioè un autore la cui disinvoltura e facilità artistica sono frutto, non tanto di un ostentato atteggiamento antigrammaticale (assurdo e antistorico in un secolo come il Cinquecento, colto e letteratissimo), quanto piuttosto di un temperamento artistico singolarmente provveduto e che la precettistica dell'età sua, solo in parte riesce a frenare. In seguito agli studi celliniani del Novecento, la « Vita » ha cessato di essere la pre-romantica manifestazione di un ideale di prosa « parlata »; ha cessato anche di figurare come l'equivalente di un pratico ed immediato effusivismo autobiografico, per mostrarsi un felice tentativo di mediazione, di superamento lirico del materiale emotivo e rievocativo. Alla luce di questi moderni principi, Bruno Maier ha ripreso, di recente, l'esame della « Vita » (cfr. B. M. « Umanità e stile di Benvenuto Cellini scrittore »; Trevisini ed. Milano). Muovendo dai dati di un sicuro inquadramento storico-culturale, precedentemente maturato in lavori di preparazione (alludiamo allo studio del Maier: « Svolgimento storico della critica celliniana: I. Dal Cinquecento a tutto l'Ottocento e II. Gli studi celliniani nel Novecento », Ed. Università di Trieste, 1950 e 1951; e al saggio dello stesso, notevolissimo, sulle « Rime » del Cellini, Ed. Università di Trieste, 1952), il Maier ha svolto, con persuasiva chiarezza, i punti salienti della tematica celliniana: il senso virtuoso dell'io, l'elemento comico novellistico, la religiosità e il fantastico abbandono surreale, la varia affettività, la felice attitudine a ritrarre compendiosamente figure e a incidere tratti fugaci di spunti ambientali. Ne è risultata una « guida » che invita a ripercorrere della « Vita », le pagine in cui più chiaramente si vien manifestando il senso celliniano dell'io, la consapevolezza della sua singolare « virtù », intesa come predestinazione, amore e gusto dell'arte. Sono le pagine del « sacco di Roma »; e quelle del periodo fiorentino, pervase da una amarezza da cui nasce l'atteggiamento eroico dell'ultimo Cellini che viene maturando il « Perseo ». Per l'intero episodio della « fusione » (episodio simbolo, punto d'arrivo di tutta la « Vita »), il Maier suggerisce un modo di lettura partecipe, analogo a quello che potrebbe presiedere ad una scena di battaglia. Questo, perchè a un temperamento aggressivo come quello del Cellini, anche l'esecuzione di una statua diventa una sorta di lotta, un conflitto che l'artista conduce con la riluttante materia.

L'episodio della « fusione » permette un altra importante precisazione sul carattere fondamentale dell'autobiografia, che è serio contrariamente a quanto notato da parecchi critici (il Bacci, il Marletta, il Pomilio), i quali, per aver voluto collegare troppo strettamente la « Vita » a tanta letteratura cinquecentesca d'accento comico, hanno parlato di un dominante afflato comico-novellistico. La « Vita » va piuttosto connessa sia alle cronache gentilizie, individuali o familiari del sec. XV, nonchè alle numerose « Vite » scritte in questo secolo, sia alla trattatistica del-

(continua a pag. 4)

RENATO BERTACCHINI

LA « FERROVIA » COME MOTIVO ROMANTICO

Di nessuna invenzione le arti figurative s'impadronirono dalle origini, e senza più abbandonarla, come della strada ferrata. Fin dal suo nascere la ferrovia divenne preda della pittura, del disegno e, in maggiore misura, della caricatura: motivi poi sanzionati in prosa, in verso e dalla satira, e ripresi ai nostri giorni, con rinnovato successo, con novello e forse troppo prolungato vigore, dall'arte cinematografica, a ragione considerata come l'ultima cittadella del romanticismo.

Tutto questo perchè la ferrovia finì per divenire essa stessa un « motivo » caratteristico, da inserirsi in quel paesaggio che pur dominava e continua a dominare lungo l'interminabile nastro di migliaia di chilometri, segnato dalla armoniosa geometria dei binari e degli scambi, costellato di caselli, di semafori, di opere d'arte, di stazioni fiorite e animate da chioccolanti fontanine, ravvivato dallo sbuffare delle locomotive, o dallo scorrere silenzioso dei locomotori, delle automotrici, degli elettrotreni.

Lo stridore dei primi convogli su guide di ferro sembrò veramente spezzare l'incanto del viaggiare romantico, che pretendeva il pittoresco apparato di traballanti diligenze sovraccariche di persone e di bauli, di pariglie al galoppo lungo scie polverose, e, all'occasione, più o meno innocui banditi dal trombone spianato e il cappello a pan di zucchero calcato a mezza fronte. Tuttavia, il delicato trapasso, quello dalla strada carrozzabile alla rotaia, finì per effettuarsi nel migliore dei modi, malgrado gli scogli dei pregiudizi, la rigidezza dei conservatori, i rituali contrasti iniziali.

I binari infittirono egualmente, e la familiarità non tardò ad arrivare, nei confronti della nuova invenzione, allorchè tutti poterono constatare e provare a loro agio quanto migliori fossero le nuove condizioni di trasporto. La neonata propaganda ferroviaria compirà l'opera, e, forte della maggiore stabilità del nuovo veicolo, fin dai primissimi anni stimolerà i viaggiatori a riguardare le bellezze naturali ed artistiche dai finestrini delle carrozze. E i poeti e gli artisti — è noto — sanno vedere molto meglio degli altri.

La fisionomia quasi impersonale del locomotore non seduce più oggi la vena dei letterati, anche perchè la maggiore potenza dell'energia elettrica rende meno visibile lo sforzo di trazione; ma, allora, lo sferragliare della locomotiva, l'espressione quasi bonaria di questo « mostro d'acciaio », e il fumo della vaporiera, costituirono elementi validissimi a suscitare l'ardore creativo, ad accendere l'estro poetico. Non si dimentichi, per meglio comprendere un clima e rievocare un'epoca, che a quei tempi le locomotive portavano ancora un nome. Da noi si partì da Bayard, da Vesuvio, e si arrivò a Chiabrera, ad Ariosto. Un vezzo poi abbandonato senza provato motivo, mentre ancora ai giorni nostri la denominazione ben visibile di Shakeaspeare fregia il lucido fianco della locomotiva che traina il famoso rapido « La Freccia d'oro » (The Golden Arrow) in territorio inglese, nel paese, cioè, che più d'ogni altro sente la suggestione delle tradizioni, e che più d'ogni altro, forse in grazia del minore impiego della trazione elettrica, ha saputo conservare alla ferrovia quel sapore romantico.

E' facile richiamare alla memoria i versi carducciani sul « bello e orribile mostro »:

> Corrusco e fumido
> come i vulcani
> i monti supera
> divora i piani;
> sorvola i baratri,
> poi si nasconde
> per antri incogniti,
> per vie profonde

o la locomotiva di Giacomo Zanella:

> Mugge anelando, e somigliante a domo
> chiuso Titano cento rote e cento
> volge il vapor che dall'assiduo stento
> [francheggia l'uomo.

Meno nota la notturna impressione di Augusto De Dominicis:

> Scroscia, ravvolta nel silenzioso
> profondo tenebrore della notte,
> la vaporiera, al par di fragoroso
> torrente, a cui riguardan cupi, in frotte
> mute raccolti, i contadini!... Rotte
> l'ombre notturne ai guizzi che il fumoso
> mostro divampa dalle ferree grotte,
> ove lo spirto bolle tempestoso,
> dall'alveo fosco, tremulo, sogguarda
> il Tevere, che volge alla cristiana
> Urbe regale.

Agli inizi era stato invece il progresso a far le spese delle rime. Così nei versi iniziali del sonetto — retorico e convenzionale come cento altri — dettato per la « Solenne inaugurazione della Strada Ferrata da Roma a Frascati »:

> Non valse scoglio a contrastar l'idea
> che forte ingegno con sapienza ordiva,
> il Ferreo Calle onde desir s'aveva
> alle fervide ruote alfin s'apriva.

Così pure Ippolito Nievo, che presenta:

> Questa formula eterna
> di chilo e di progresso:
> « tira avanti lo stesso!
> c'è ben la Provvidenza
> che scalda la caldaja!
> Eh, noi possiam far senza
> di lustrar la rotaja:
> quando l'idea rinforza
> si avanti per forza! ».

Quel Nievo che si intenerirà al cospetto del grandioso ponte sulla Laguna:

> Il giorno col fumoso
> pennon disciolto ai venti,
> lunge con occhi ardenti
> nell'alta notte appar.
>
> Appare e giunge — Come
> dalle fuggenti ruote
> gli archi trascorre e scuote
> un subito tremor:
>
> così al fiammante mostro
> che la laguna rade
> tema e speranza invade
> il dubbioso cor.

Ma il più delle volte il vapore si associa all'amore. Primo per fama il Carducci, che accompagna la sua donna Alla stazione in una mattina d'autunno, *trovando poi modo di inserire in alcuni versi di questa sua ode barbara le umili operazioni che precedono la partenza di ogni convoglio:*

> Tu pur pensosa, Lidia, la tessera
> al secco taglio dài de la guardia,
> e al tempo incalzante i begli anni
> dài, gl'istanti gioiti e i ricordi.
>
> Van lungo il nero convoglio e vengono
> incappucciati di nero i vigili
> com'ombre: una fioca lanterna
> hanno, e mazze di ferro: ed i ferrei
>
> freni tentati rendono un lugubre
> rintocco lungo: di fondo a l'anima
> un'eco di tedio risponde
> doloroso, che spasimo pare.
>
> E gli sportelli sbattuti al chiudere
> paion oltraggi: scherno par l'ultimo
> appello che rapido suona:
> grossa scroscia su' vetri la pioggia.
>
> Già il mostro, conscio di sua metallica
> anima, sbuffa, crolla, ansa, i fiammei
> occhi sbarra: immane pe'l buio
> gitta il fischio che sfida lo spazio.
>
> Va l'empio mostro; con traino orribile
> sbattendo l'ale gli amor miei portasi.

Le parti si invertono nel lungo componimento della Contessa Lara (Evelina Mancini Cattermole), Alla stazione di Napoli. *Anche qui la solita gente, i soliti preparativi; sullo sfondo il Vesuvio. Eppure, conclude la poetessa:*

> Io nulla so. Ma parmi
> ch'eravam soli. Ho visto
> il tuo sguardo fisarmi
> più soave e più tristo:
> Finchè quel viso pallido
> m'è sparito da canto...
> E allor, muta, in un angolo
> mi son gettata e ho pianto.

Più felice, indubbiamente, A. Belluso, il quale, cullato dal ritmo del convoglio, rivede la Piccola fata, amante de l'azzurro *sorridergli con occhi soavi, ne ode la voce, come un sussurro, e sente che ne è riamato. Perciò decide di portarla con sè, nel suo*

> Villaggio steso in riva al fiume e cheto:
> In quella vita morta, in quell'oblio,
> Tu basti a farmi lieto.

Il momento del distacco si fa invece tragedia in Giovanni Marradi (Dopo un addio). *Il poeta si separa da lei, senza potere*

> Dilaniar con le mie mani il seno
> dell'anelante vaporiera, o il fischio
> soffocar sulle sue labbra stridenti,
> come saprei su labbra umane a schiaffi
> quel fischio soffocar!

Il treno si muove, ella sparisce; ed egli vorrebbe allora che

> Più non trovasse il fumido vapore
> la sua lucida strada.

Amore e morte!

Meno esigente, lo strampalato Astreo Bellanima, che ha fissato in un sonetto uno dei tanti incontri fortuiti, e purtroppo fugaci, che le rotaie galeotte possono favorire. I versi sono degni dell'autore, in compenso fissano un limite del simpatico fenomeno poesia-ferrovia e mettono fine a queste fumose divagazioni. Il sonetto si intitola In ferrovia:

> A me dinanzi, su la via ferrata,
> ier fermossi il *diretto* alla stazione;
> fu un scendere e salire di persone,
> poi ripigliò la sua corsa sfrenata.
>
> Pur, nei pochi minuti di fermata
> potei vedere dentro a un carrozzone,
> splendidissima e ratta visione,
> una giovane donna addormentata.
>
> In sì dolce abbandono era sì bella
> che vincea quante ho mai vedute in
> [terra
> nè lo potria ridir nostra favella.
>
> Ed io pensava: — « Dove mai ti porta
> lo sbuffante colosso che si sferra,
> languidamente nel tuo sogno assorta? ».

LIVIO JANNATTONI

IL PRIMO JOYCE

16.

Anche qui Stephen prepara le forze e forbisce le armi dialettiche per l'ultimo attacco. E dopo altre divagazioni e variazioni non degne forse di soverchia attenzione, anche quando proiettano pittorescamente, di battuta in battuta, la fermentante e disordinata « cultura » degli studenti, comincia a delinearsi l'episodio finale. Cranly appare intento a mordere un fico e a ripulirsi di quando in quando con un rudimentale stecchino i denti dai semi rimastivi incastrati. Cranly è il più tipico dei compagni di Stephen, che son tutti tipici, e per questo ha qui la parte di depositario del finale segreto. Stephen inizia il suo discorso con una estrema semplicità: egli comunica semplicemente a Cranly che non ha soddisfatto il precetto pasquale, disobbedendo alla madre, e non intende soddisfarlo. La scena sebbene discontinua ha tuttavia un suo crescendo, una sua gradazione drammatica. Cranly rileva gravemente e ponderatamente all'amico che la sua incredulità non è completa, altrimenti non esiterebbe a fare una comunione sacrilega pur di accontentare la madre. Stephen risponde alquanto evasivo e Cranly accentra tutta la sua argomentazione, alternandola con lazzi goliardici, intorno al tema dell'amore materno, l'amore della madre pel figlio e del figlio per la madre. Stephen su tale amore ascolta dalle labbra dell'amico frasi tanto gravi e tragiche che non lo abbandoneranno più fino alla esplosione dell'episodio di Circe nello *Ulysses*, non abbandoneranno, mai, in effetti, il suo autore. La maternità nelle frasi di Cranly diviene mito, diviene la sola e suprema certezza: « Qualunque altra cosa sia incerta in questo puzzolente letamaio di mondo l'amore d'una madre non lo è. Tua madre ti mette al mondo, e prima ti porta in corpo. Che sappiamo noi di quel che sente? Ma qualunque cosa senta deve essere almeno reale. Deve. Che sono i nostri ideali e le nostre ambizioni? Gioco. Idee! Quel dannato caprone belante di Temple ha idee. MacCann anche lui ha idee. Ogni somaro che passa le strade crede d'aver idee ». Avvezzo a usare le armi dialettiche, Stephen non lascia per questo che Cranly gli chiuda la bocca, ma non dimenticherà più quelle parole, e Joyce non le dimentica nemmeno nel corso del monologo di Molly Bloom che conclude lo *Ulysses* (27). Accanto alla figura della madre vien subito evocata un'altra figura di donna perchè una serva canta affilando i coltelli e Cranly s'arresta ed esclama: *mulier cantat*. È la bellezza di quella frase latina che risolve immediatamente, in un momento catartico di grande effetto, la lotta delle due menti giovanili, e Stephen rievoca le parole dell'ancella che nel primo Vangelo accusa Pietro: *Et tu cum Galilaeo eras*. Il dialogo riprende più calmo, ma Stephen va fino in fondo e all'amico, cui aveva precedentemente asserito di non volersi fare protestante chè non avrebbe abbandonato « un'assurdità che è logica e coerente per abbracciarne una che è illogica e incoerente », egli comunica che partirà, che userà per difendersi il silenzio, l'astuzia e l'esilio e, infine, con rigore scolastico da ribelle, da satana romantico più che da eretico, gli dichiara di non aver paura di commettere un errore « anche un grande errore, un errore di tutta la vita e forse lungo quanto l'eternità ». Così la ribellione dell'artista che in nome delle libertà dell'arte « non servirà » si consuma e previene nell'autoconsapevolezza e nell'autocondanna altre obiezioni. Ma l'episodio si conclude con la nota elegiaca della solitudine e del silenzio.

È Cranly che ha parlato di solitudine e Stephen pensa che più che a lui abbia pensato a se stesso. Ma il lettore ricorda la solitudine di Stephen che prelude alla discussione, il suo dolore di « non esser cercato dagli occhi di nessuna donna ».

Qui si chiude in effetti l'epos patetico di Stephen, la Stefaneide vorremmo quasi dire, chè lo *Ulysses* è l'epos di Leopold Bloom. Delle sei o sette paginette di diario che seguono può ben dirsi che annunciano e anticipano *Ulysess*. Non costituiscono cioè una *lusis*. In esse affiora qua e là una nota d'autoironizzazione, e se l'appello alla vita: « O Vita! Io vado a incontrare per la milionesima volta la realtà dell'esperienza e a foggiare nella fucina della mia anima la coscienza increata della mia razza », se tale appello è alquanto sibillino e non molto felicemente espresso, più ricco di futuri sviluppi è l'appello allo « *Old father, old artificer* ». Il quale se alla lettera è Dedalo può a buon diritto considerarsi insieme il padre « fantastico » Ulisse, e anche Leopold Bloom, un padre putativo, un padre ritrovato, al declinare di quella illimite giornata che è la giornata decisiva di Stephen, nella epopea letteralmente « effimera », nella effimeride dilatata ed epicizzata che è l'*Ulysses*.

***Integritas, consonantia, claritas: wholeness, harmony, radiance*. *Ulysses* è un libro prodigioso, e tuttavia, con i suoi scatenamenti e sbrigliamenti della coscienza e dell'immaginazione, con la sua sistematica violazione dei ritegni e dei freni imposti all'uomo dalla tradizione, dalla storia e dalla educazione, traduce e tradisce un'incompostezza originaria del genio di Joyce che solamente la scuola e il rigore scolastico avevano moderato. Tutto all'opposto di quel che avviene nel normale processo di una educazione, la maturità di Joyce (che fu precocissimo) si traduce in smoderatezza e smisuratezza, è un progredire invertito. E *Finnegans Wake* registra bensì talenti formidabili ed è senza dubbio immensamente prestigioso e significativo, forse altrettanto dell'*Ulysses*, ma sfugge ormai, ultima apostasia e ultimo esilio, anche al dominio dell'umano linguaggio, è, osiamo dirlo, la morte e dannazione dello stile. L'ardua sentenza sulla gloria dell'ultimo Joyce, e sul significato di quella alchimistica stregoneria che è *Finnegans Wake* spetta, forse, fra tanta industria di esegeti, soltanto ai lontani posteri. Ma se c'è un libro che ha consumato ed esaurito quei tre canoni e requisiti della bellezza, che li ha assunti e li ha espressi in tutta la sua struttura, quel libro certo non è *Finnegans Wake* e temo non sia neppure *Ulysses*. Ci sono norme che l'abnorme, anche provenendo dal genio ed esprimendolo, offende irreparabilmente, e le crude ironie di tante pagine joyciane stanno a provarci che egli, in fin dei conti, non *ne* fu ignaro. Le orge nella fantasia e nella realtà se oltrepassino certi imprecisabili limiti, tradiscono carenze d'origine e d'educazione che nessuna esegesi può in tutto riscattare. L'aristocratica Woolf ben se ne avvide meditando lo *Ulysses*, ed era autrice che si concedeva, scrivendo, sin troppe libertà (28). Il suo duro giudizio che leggiamo nelle pagine del *Diary*, mantiene la sua validità. C'è, è vero, nel *Portrait* una buona dose di materia farraginosa, certa non necessaria petulanza, qualche poco gradevole insistenza. Ma la cadenzatissima struttura, la pagina numerosa e vorrei dire numinosa, il pathos infine spontaneo e a volte addirittura involontario profuso in tutto il libro, assorbono le scorie o le precipitano.**

(continua) **AUGUSTO GUIDI**

(27) La maternità è uno dei pochi titoli d'onore di cui è in possesso Molly Bloom.

(28) Conviene qui riepilogare in ordine i giudizi che si leggono nel diario postumo della Woolf. In data 26 gennaio 1920 (pag. 23) essa scrive, mettendo in guardia se stessa contro i rischi dell'egocentrismo: « Immagino che il pericolo sia nella maledetta individualità egoistica; è questo che, a mio parere, rovina Joyce e Richardson: siamo abbastanza flessibili e ricchi da fornire al libro uno schermo che lo divida da noi stessi, senza che esso divenga, come in Joyce e Richardson, limitativo e restrittivo?... ». Il giudizio riesce tanto più interessante quando si pensi che con ogni probabilità non si allude ancora allo *Ulysses*. Vero è che una parte di questo si veniva pubblicando a puntate nella *Little Review* (fra il marzo 1918 e il settembre 1920). Ma la Woolf, sebbene quasi certamente Eliot l'avrà messa al corrente della cosa, non sembra ne avesse letto i capitoli pubblicati, almeno a giudicare da come scrive del libro più tardi, leggendolo nella prima edizione parigina. Ma andiamo in ordine: in data 26 settembre 1920 (pag. 28) scrive a proposito di *Jacob's Room*, riferendosi al riserbo di T. S. Eliot, « non ha detto niente, ma ho riflettuto che quel che vado facendo vien fatto meglio, forse, da Joyce ». In data 16 agosto 1922 (pag. 47), a commento della lettura delle prime duecento pagine: « Ho letto finora duecento pagine — neppure un terzo; e son rimasta divertita, stimolata, incantata, interessata, dei primi due o tre capitoli — fino alla conclusione della scena del cimitero; e poi imbarazzata, seccata, irritata e disillusa dal tono di uno studentello petulante intento a grattarsi i geloni. E per Tom, il grande Tom [T. S. Eliot] fa il paio con « Guerra e Pace »! Un libro illetterato, screanzato sembra a me; il libro di un autodidatta lavoratore, e tutti sappiamo come sono scoraggianti, egoistici, insistenti, crudi, violenti, alla fine nauseanti. Se si può avere la carne cotta perchè darcela cruda?... Potrò rivedere questo giudizio più avanti. Non voglio compromettere la mia sagacia critica, ma soltanto piantare un piolo nel suolo per segnare la pag. 200 ». Il giudizio viene confermato in data 6 settembre 1922 (a pag. 49), a lettura ultimata: « Ho finito *Ulysses* e lo considero un libro mancato [lett. una '' cilecca '']. Genio ce ne è, ma di acque torbide. Il libro è diffuso. Diluito (*Brackish*). E' pretenzioso. E' screanzato non solo in senso proprio ma anche in senso letterario. Uno scrittore di prim'ordine, voglio dire, rispetta troppo lo scrivere per ricorrere agli espedienti; allarmante; smanioso di prodezze. Mi accade di pensare per tutto il tempo a un collegiale, pieno di talenti e di capacità, ma tanto presuntuoso ed egoistico che perde la testa, diviene stravagante, manierato, rumoroso, sgraziato, fa pena alle persone gentili e secca semplicemente le persone più rigide; e si spera che ne venga fuori; ma avendo Joyce quarant'anni sembra poco probabile ». Aggiunge di averlo letto una sola volta e non attentamente e che è un libro molto oscuro e certo ne avrà troppo sommariamente giudicato i meriti. Ma conclude che è assurdo paragonare Joyce a Tolstoi. Il giorno successivo medita ancora sullo *Ulysses* di cui ha letto una recensione, si propone di rileggerne alcuni capitoli e conclude che è difficile giudicare i contemporanei. Però, aggiunge, si dovrebbe restare travolti e questo non è avvenuto. Vero è che « avevo raddrizzato la schiena di proposito; e ancora, ero stata troppo provocata dalle lodi di Tom ». In data 26 settembre dello stesso anno (pag. 50) scrive di averne discusso con Eliot il quale asseriva che è un libro che ha distrutto tutto il secolo XIX, che ha lasciato l'autore sprovvisto di materia per un altro libro (parole, direi, semiprofetiche, sebbene Eliot abbia celebrato anche *Finnegans Wake*). Infine, in data 15 gennaio 1941 (pag. 363), e cioè poco tempo prima del suicidio, la Woolf commentando la morte di Joyce, rievoca l'arrivo alla Hogarth House del dattiloscritto dello *Ulysses*. Le pagine « barcollavano » come ubriache d'indecenza. Poi, un giorno Eliot disse che non si poteva scrivere altro dopo « l'immenso prodigio dell'ultimo capitolo ». La Woolf comprò il libro, appena stampato in carta azzurra, e lo lesse « con spasimi di maraviglia, di scoperta, e poi ancora con lunghi collassi di intensa noia ». Certamente una più rigorosa e più serena educazione letteraria avrebbe entro certi limiti frenato e affinato la fantasia sbrigliata e torbida, sebbene intensissima, dell'autore. So bene che anche le parti più scatologiche dello *Ulysses* sono state interpretate come simbologie e allegorie tipiche dai joyciani di stretta osservanza. Ma qui non si vuole obiettare al senso allegorico e « mitico » di codeste parti, si vuol dire soltanto che anche nel linguaggio allegorico il significante (e cioè la frase e la parola) non possono sottrarsi alle norme etico-estetiche di un minimum di decoro formale. Ciò si riscontra, ad esempio, anche nei più scabrosi episodi delle mitologie classiche. Il giudice americano J. M. Woolsey, come è noto, dovette ricorrere alla sottile distinzione fra « il pornografico » e « l'emetico » per assolvere *Ulysses*. Si ricorderà tuttavia, al solo fine di precisare la funzionalità attribuita dall'autore a codeste pagine scatologiche, che Italo Svevo riferisce d'essersi grandemente sorpreso avvedendosi che J. reagiva con severità al parlare licenzioso, asserendo gravemente che egli scriveva frasi e parole oscene, ma non amava nè dirle nè ascoltarle.

VETRINETTA

VITTORE FIORE, *Ero nato sui mari del tonno*. Milano, Schwarz.

Finalmente un libro di poesia. Con un accento personale. « Ero nato sui mari del tonno — dove l'Jonio mostra la sua dolcezza — e all'inverno il suo terribile moto. — E' allora che il viso dei pescatori — ha la forma del vento — e fra mare e terra vi è un unico spazio... ». — Poesia molto umana: « Qui i miei amici sono frenatori — passano poesie tra i respingenti — mettono timbri sugli arrivi e partenze — chiamano a telefono i casellanti — parlano con i ponti e gli uliveti... ». Insomma, Vittore Fiore non insegue vane nuvole e vanissime farfalle. C'è, qui, la tristezza del suo sangue e della sua terra. (« Puglia delle paludi e di emigranti, — città vi sono che i mesi sono lunghi, — e ti fa male la pianura... »). E mi piace il suo ricordo per Rocco Scotellaro, un poeta morto giovane e che era certamente uno dei migliori della nuova generazione. E il libro è dedicato al suo, al nostro, caro Rocco. La dedica è un brano di una lettera sua: « Quando saremo usciti, tu ed io, con i libri, io spero tanto che sappiamo dire col Leopardi, ma con diverso spirito: *Non mi so più dolere, miei cari amici; e la coscienza che ho della mia infelicità non comporta l'uso delle querele.* Dobbiamo, poi, star zitti, pensare a una poesia di canto disteso, di inno; oggi siamo ancora sul solco di Leopardi, arretrati verso una condizione umana che non vuole più querele ».

CARLO MARTINI

ADRIANA HENRIQUET STALLI, *Libertà*. Milano, Istituto di Propaganda Libraria.

Un romanzo molto bello e interessante. La signora Henriquet sa narrare con rara fluidità. Protagonista di questo romanzo è una giovane donna andata sposa senza amore. E' una creatura strana: chiusa in un suo tormento (« Un vago desiderio di evasione in un mondo diverso »: quello che lei definisce la sua « libertà »). Un fortunoso alternarsi di imprevisti, di personaggi, di situazioni, la guidano, con sofferenza, alla scoperta, così importante!, di sè: e, alla fine alla conquista della luce: della vera *libertà*. (« Soltanto nell'amore c'è libertà »). E la « libertà » (« il dono più bello che creatura possa desiderare »: magica parola di confini illimitati che i giovani pronunciano col cuore gonfio di speranza prima e sconfitto dalla delusione poi) riacquista il suo carattere sacro e prezioso (umanissimo), quando *libertà* diventò lavoro, volontà, fatica e desiderio di offrire il meglio di sè.

C. M.

HENRI BORDEAUX, *Il giocoliere della luce*. Milano, Istituto Propaganda Libraria.

E' inutile ricordare chi sia Henri Bordeaux, Accademico di Francia e fecondissimo romanziere. Bordeaux ha 83 anni. E continua con uguale ritmo, il suo lavoro: 2 romanzi all'anno.

Questo *Giocoliere della luce* è il « Saltimbanco di Dio » della leggenda universale: quel fraticello che, non sapendo fare di meglio, offriva al Signore, davanti all'altare, i suoi lazzi e le sue capriole. Questo romanzo ha per protagonista un prete. Un povero prete timido e sventato, spedito quasi per punizione in una piccola parrocchia che fa suonare le sue piccole campane tra i monti della Savoia. E' un dilettante pittore: una pittura, la sua, tutta personale: a colpi di spatola. Contro ogni sua aspettativa e desiderio, piacerà: e gli darà fama. (Qui, per la verità Bordeaux ha dipinto un po' troppo... sveltamente questo inspiegabile successo). E compie gesti di carità che spesso rasentano l'imprudenza. Suoi beneficati sono, ad es., una ragazza-madre, il bracconiere seduttore, un ex sacerdote. Egli è un puro. E insegue la luce: e sa riaccendere, con la potenza dei mezzi semplici, umanissimi, la luce nelle anime che avvicina.

Le sue stranezze (come è difficile, qui sulla terra, riconoscere i Santi...) gli valgono un richiamo del vescovo. Il reverendo Merval dovrà lasciare la sua parrocchia per un mese di raccoglimento e di meditazione, in Italia; e il prete pittore conoscerà così Siena, Cortona, Assisi, Firenze, Roma... (E qui Bordeaux ha scritto pagine suggestive sul nostro Paese e sulla nostra arte). Al ritorno, mentre offre alla Madonna il sacrificio delle sue tele distrutte cade fulminato.

Un altro prete in un romanzo francese. Ma non si pensi a Bernanos: piuttosto la memoria ricorre ai preti di Hélène Halushcka (« Parroco di Lamolle »). La Grazia in questo interessante romanzo vince. C'è il male, sì, il male che vibra e ribolle in ogni episodio: superbia, invidia, lussuria, gola, viltà, prepotenza...; ma c'è anche una limpida certezza: e il male vi s'infrange: il male è vinto. I peccatori carnali tornano alla quiete della normalità; i ribelli piegano l'altera fronte; ritorna alla luce il sacerdote « sospeso ».

Un bel romanzo. Colmo di poesia. Interessante.

Titolo originale: *Le fil de la Vierge*. Tradusse Maricilla Piovanelli. Il romanzo fa parte della collana « Il Grappolo », diretta da Francesco Casnati.

CARLO MARTINI

CARMINE JANNACO, *Scritti di letteratura italiana*. Firenze, Marzocco.

Nel suo recentissimo volume « Scritti di letteratura italiana » (Firenze, Marzocco editore) — volume denso di contenuto e spaziante tra svariati autori e in diverse epoche — Carmine Jannaco riunisce alcuni saggi già apparsi in riviste specializzate. Naturalmente, il libro è per i competenti nel ramo particolare della critica letteraria, ma anche chi non è interamente addentrato può trovarvi cose interessanti e, insomma, tali da invogliarlo a proseguire nella lettura.

Si vuol dire, in altre parole, che le pagine del Jannaco esercitano un certo allettamento anche fuori dalla loro intrinseca e sorvegliata sostanza. Gli è che lo scrittore sa diffondere qua e là, pur di fronte al rigidismo connaturato alla sua impresa, vivi sensi umani, lembi d'iridata poesia, onde la trattazione si solleva e par che gioisca.

Si aggiunga che la scrittura progredisce sempre chiara e fluida, sì che la sua contenenza si trasmette con immediatezza al lettore.

Nel primo capitolo il Jannaco ci riporta alla figura di Gioachino da Fiore nella sua influenza su Dante, recensendo un'opera rivelatrice del compianto Leone Tondelli intorno al famoso « Liber Figurarum » che già Frate Salimbene conosceva. In sostanza, pur noi riteniamo che l'Alighieri, nella « Commedia », specie nelle figurazioni del Veltro e della Trinità, si mostri sotto il prodigioso influsso gioachimita. Ma è bene precisare che, se accoglie dal monaco calabrese il simbolo dei tre cerchi, non lo segue, poi, nel dottrinarismo del Mistero onde fu condannato dalla Chiesa: rimane, invece ortodosso.

A Dante il Jannaco dedica due saggi: « Nota al canto di Francesco » e « Il canto dei traditori ».

Qui ha modo di manifestarsi buon esegeta, aggiornato nei più recenti risultati della critica dantesca e, con fisionomia tutta propria, acuto interpretatore dell'anima e dell'arte del divino Poeta. Giustamente, concludendo la dissertazione sul canto di Francesca da Rimini, può asserire: « Il dramma del bene e del male, nella esistenza terrena come nel destino eterno dell'uomo, è sempre un motivo profondo e vitale nella meditazione e quindi nell'opera di Dante, inseparabile dalla sua poesia, così come è inseparabile dalla sua anima. Resta, al di sopra di ogni considerazione, il miracolo della sua arte. Per esso una sola spiegazione vale: il genio e il cuore del Poeta ».

Dopo due divagazioni — chiamiamole così nel senso prettamente letterario — su « Donato casentino volgarizzatore del Petrarca » e su « Umanità e stile di Paolo Sarpi », argomenti che, oggi, trovano interesse quasi unicamente presso gli eruditi (ma, con ciò, non intendiamo affatto sminuire la loro autentica bravura e, ripetiamo, quel senso di fervore umano che il Jannaco sa sempre immettere nelle sue pagine), si entra nel campo più aperto ed esercitato dal nostro critico, e per cui s'è procacciato bella stima in Italia e fuori. Vogliam dire gli scritti su Giovanni Pascoli, che nel presente volume sono rappresentati dal fondamentale « Romanticismo e simbolismo nel Pascoli », « Da *Lyra* ai *Carmina* », « Appunti sui *Conviviali*: l'*Anticlo* » e dal riferimento, con importanti annotazioni e un proemio, di « Lettere inedite del Pascoli al Carducci » durante il periodo 1880-1906.

Lo studio sul romanticismo e simbolismo pascoliani risale al 1939, ma ancor oggi è tutto fresco e vitale da poterlo accettare in blocco. E' frutto di amorosa meditazione sull'integrale produzione del Poeta di Castelvecchio, intrecciando numerosi ed esperti fili con le principali poetiche straniere del suo tempo, specie quella francese.

Ed ecco, dice Jannaco, che « col Pascoli, dunque, i più recenti sviluppi storici del Romanticismo italiano vengono a confluire negli analoghi e paralleli sviluppi di quello europeo. Non solo il nostro romanticismo, ma pure il nostro simbolismo ha una propria origine: precisamente nel terreno, sostanzialmente trasformato, della tradizione ».

Per la maggior parte dei lettori colti offrono attrattiva non comune le pagine che contengono le lettere del Pascoli al Carducci. In tale carteggio Bologna ha un posto di preminenza, con il suo mondo al principio del secolo. E vi si aggirano uomini di lettere, spesso con caratteristiche curiose, e uomini, anche, della vita comune, mentre veniamo trasportati, se pur con rapidità, da un ambiente all'altro, proprio come attraverso il giro di un caleidoscopio.

Queste lettere furono già pubblicate dal Jannaco nella « Nuova Antologia »; e allora Antonio Baldini le illustrò nel « Corriere della Sera ».

ARMANDO ZAMBONI

LEN HOWARD, *L'oiseau cet inconnu*. Parigi, Hachette.

Un libro molto interessante. Scrive nella prefazione Julian Huxley: « Miss Howard nous a donné un livre exceptionnel à plus d'un titre. Exceptionnel parce qu'il y a bien peu d'êtres vivants qui, aimant les oiseaux autant qu'elle le fait, ont consacré autant de temps à les observer d'aussi près et se sont donné la peine de prendre des notes et d'en composer un livre ». Ecco l'indice: I: *Moeurs des oiseaux* — Préliminaire: confiance, sagacité, intelligence; Biographie des oiseaux: la Mésange charbonnière; Le Merle; les Rouges-gorges; Récognition, attachement et jeux; Perchoirs, nourriture et pondoirs; Bouvreuils, Pinsons et quelques autres; Un « cervelle d'oiseau ». II: *Chant des oiseax*. — L'ambiance et le chant; Analyse de la technique du chant de l'oiseaux; Chants des fauvettes, grives et alliés; Chant des Mésanges, Pinsons, Pipits, etc.

Notizie assai originali. Ad es. la Howard assicura d'aver « coltivato » un Merlo (maschio) che col suo canto componeva una frase quasi identica alla frase d'*ouverture* del *rondo* nel *Concerto* per *violino* di Beethoven. 28 illustrazioni: molto interessanti. Traduzione di Geneviève Brallion.

C. M.

ROMANO LEONI, *Tenerezza del mondo*. Milano, Schwarz.

Qualche pagina di questo venticinquenne Leoni ci ha interessato. Poeta un po' confusamente cinico che sa curvare anche dolcemente la sua giovane parola. « In questi anni lunghissimi di pena — due trecce di ricordi un viso mite — e bionde mani che sanno di pane, — il mio pensare muta ad ogni istante — al mutare dell'aria soffro attendo — l'anima tua leggera come vento ». Ci sono anche alcune bizzarrie *tipografiche*. Creda, Romano Leoni, questi espedienti non illudono più nessuno: certo non sono un segno di *novità*; anzi generano il sospetto, magari sbagliato, che il poeta ha ben poco da dire (o vuole darla ad intendere...).

C. M.

UMANITÀ E STILE DI BENVENUTO CELLINI

(continua da pag. 3)

l'Umanesimo imperniato su una nuova concezione dell'uomo inteso come terrena divinità. Con la riduzione nei loro giusti termini del « boccaccismo » del Cellini (tutt'altro che sempre giocondo e lieto) e del « manierismo » (che investe solo certi toni minori, certe pause descrittive dell'autobiografia), con un'accorta penetrazione della religiosità del Cellini (una autentica « religio », nel significato classico etimologico della parola: un regolare patto stabilito con impegno di reciproco aiuto tra due « virtù », Dio e il Cellini) e numerose osservazioni sul « surrealismo » celliniano, il Maier completa l'esame della tematica della « Vita ». Ma l'asserzione che è a base del suo studio — della fondamentale poeticità dell'autobiografia — non sarebbe piena, se all'analisi dei diversi motivi, non facesse seguire quell'ulteriore riprova che è data dall'esame del linguaggio e dello stile. Un attiva indagine, in questo senso, consente al Maier di dimostrare che il Cellini è riuscito quello scrittore che desiderava di essere (e proprio per soddisfare a questa esigenza, egli aveva chiesto l'aiuto del Varchi). Ed è riuscito soprattutto nelle parti più direttamente episodiche del libro, che risultano anche quelle che maggiormente lo interessavano.

RENATO BERTACCHINI

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI

SOCIETA GRAFICA ROMANA
Via Cesare Fracassini, 60
Via Ignazio Pettinengo, 25

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 37 - ROMA, 12 SETTEMBRE 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

PLINIO CARLI

Ricorrendo il trigesimo della morte di Plinio Carli (deceduto ad Asiago il 10 agosto) mi sembra doveroso rievocare la figura di lui, umile omaggio all'amico e al compagno di università.

Egli ha lasciato un grande vuoto nella scuola, ch'egli amò intensamente e onorò col suo insegnamento per tanti anni, ma più nel campo della critica letteraria, dove egli portò contributi preziosi, seguendo le direttive di un grande Maestro, Vittorio Cian. Gl'innumerevoli scolari, ch'egli istruì ed educò a Pisa ed altrove al gusto delle lettere, tuttora viventi, possono attestarlo.

La sua parola pronta, calda ed incisiva, rimaneva scolpita nell'animo dei discenti, che si sentivano spronati da lui a lavorare con serietà e tenacia, per essere degni cittadini della nuova Italia. I colleghi e gli amici, e quanti ebbero la fortuna di conoscerlo, non possono dimenticare le osservazioni acute e geniali, i continui richiami letterari e storici, i giudizi taglienti e precisi su uomini e cose, le sferzate rigorose contro i vili, i procaccianti e i botoli ringhiosi.

Se diamo uno sguardo alla produzione scientifica del Carli, si può asserire senza esagerazione che il suo apporto fu veramente notevole, dai primi studi sullo stile e il pensiero del Machiavelli e del Cellini agli ultimi sul Giusti e sul Foscolo, è tutta una serie di lavori pregevoli, dove egli rivelò cultura profonda, grande acume critico e scrupolosa diligenza.

Giustamente il testo critico delle *Istorie fiorentine* del Machiavelli (Firenze, Sansoni, 1927) ebbe l'alto onore di essere premiato dall'Accademia dei Lincei. Questo lavoro, per il metodo rigoroso e scientifico con cui fu redatto, in confronto delle precedenti edizioni scorrette, fu tanto esaltato dai critici più autorevoli, fra cui il Barbi e il Luzio, che quando più tardi si formò un Comitato Nazionale per la pubblicazione delle opere foscoliane, solo il Carli fu ritenuto capace di ordinare l'ingente congeria delle lettere di quel grande Poeta, inedite o pubblicate malamente con inesattezze e gravi errori. I tre volumi venuti alla luce (a cui seguirà nel settembre il IV) per cura della benemerita casa Le Monnier attestano il lungo studio e il lungo amore del Carli. Il corredo delle note, che danno notizia di tutti gli autografi ed apografi colle relative varianti; o illustrano personaggi ed allusioni storiche contenute nelle lettere, è veramente prezioso. Il Carli ha saputo risolvere tutte le difficoltà per soddisfare le esigenze degli studiosi e dei lettori. Purtroppo è da lamentare che quest'opera monumentale, che dovrebbe constare di otto volumi, rimanga interrotta per la morte dell'illustre defunto. E' da augurarsi che il Comitato Nazionale presieduto dal prof. Mario Fubini, secondo il desiderio del Carli, affidando la continuazione dell'opera a uno dei migliori suoi scolari, al prof. Francesco Troplano.

L'edizione degli *Scrittori d'Italia*, per le scuole medie superiori, redatta in collaborazione col prof. Augusto Sainati e adottata nella maggior parte dei Licei classici e scientifici, è un modello di critica letteraria ed estetica. Che dire poi dell'uomo e del cittadino?

Il Carli era affettuoso, gentile e sincero con tutti ed esprimeva, senza infingimenti, i suoi sentimenti sino al punto di correre talvolta il rischio di noie e seccature da parte di superiori nel tempo specialmente in cui non si poteva esprimere liberamente quel che si pensava. Pur seguendo la scia luminosa del vecchio liberalismo e nazionalismo, non fu mai un fazioso e rispettava le idee di tutti quando queste erano sostenute con sincerità e fermezza. Bollava a sangue giustamente tutti gli arrivisti e sfruttatori e quei panciafichisti, che non hanno altre idealità che l'interesse o il proprio « particulare ». Pisano al cento per cento, s'interessava di tutti i problemi cittadini pur non volendo, per modestia, prendere parte alla vita pubblica; esprimeva sempre quel che sentiva nel suo animo e non si permetteva alcuna critica, senza cognizione di causa, di quello che facevano gli altri.

Cattolico fervente, osservava scrupolosamente tutti i precetti della Chiesa senza ostentazioni, ma rispettava anche le idee religiose degli altri. Quello che pochi sanno, egli assisteva ed aiutava spesso i bisognosi, senza farlo capire, neanche ai suoi. Inchiniamoci riverenti dinanzi alla nobile figura di Plinio Carli e preghiamo il Signore che dia a lui la pace che si merita! Il ricordo della sua grande bontà e della sua straordinaria attività, dedita alla famiglia, alla scuola ed agli studi, sia d'esempio a tutti.

MICHELE LUPO GENTILE

POLITICA E STORIA NEL PENSIERO DI TACITO

Tacito ha enunciato nell'« Agricola » e confermato nelle « Storie » il proposito di estendere la sua indagine dai Flavi all'epoca di Nerva e di Traiano. Non si tratta di un labile entusiasmo giovanile, ma dell'impegno preciso di un uomo già maturo e provato da un lungo tirocinio intellettuale. La parte effettivamente composta delle « Storie » si apre con gli orrori della guerra civile dopo la morte di Nerone, per chiudersi nella cupa tirannide di Domiziano. Pur nei pochi libri a noi pervenuti, emergerebbero gli aspetti della perenne validità di Tacito — la repugnanza del dominio di uno solo, il culto delle antiche virtù repubblicane, la condanna sdegnosa dell'impero attraverso un potente senso drammatico, un'eccezionale penetrazione psicologica ed una personalissima efficacia espressiva. Validità dunque non tanto di storico, come di scrittore, di poeta e di moralista. Ma tale schema, consacrato dalla critica, non sembra ora più sufficiente.

Le « Storie », secondo la dimostrazione di Ettore Paratore (1), risultano da una ricerca di carattere soprattutto politico, che si muove dal primo grande rivolgimento dopo la battaglia d'Azio e si accentra intorno ai problemi essenziali di Roma, per chiarirne la passata crisi e la rinascita attuale. Nel pensiero di Tacito campeggia lo stato, condizione prima e scopo ultimo dell'esistenza singola e collettiva. La guerra civile è scoppiata per la concomitanza di un potere centrale moralmente scosso e di una crescente indisciplina degli eserciti stanziati ai confini. I ranghi avevano accolto sempre più largamente genti periferiche e barbare. L'Urbe non era circondata più dalla maestà necessaria per imporre il suo magisterio. Il senato aveva perduto la suprema direzione della cosa pubblica, ma l'imperatore non poteva perpetuarne efficacemente le antiche gloriose tradizioni per l'origine e la natura stessa del suo ufficio. Le truppe si erano arrogate così il diritto di eleggere pretendenti l'un contro l'altro armati. La tempesta si placa tuttavia con la vittoria di Vespasiano. La pace torna sul Campidoglio, le rivolte di barbari e di Ebrei sono domate. Pur dopo il dispotismo domizianeo rinasce la fiducia in tempi migliori.

La conclusione delle « Storie » non è pessimistica. Il discorso di Galba a Pisone e l'arringa di Petilio Ceriale all'assemblea gallica di Reims implicano i principi teoretici, che hanno guidato Tacito nel suo giudizio positivo. Solo una scelta in base ai meriti personali e non in virtù di legami dinastici può permettere all'imperatore di assolvere pienamente i suoi compiti. Il senato, depositario di quei « mores maiorum », che avevano fatto di Roma la signora del mondo, deve mantenere il controllo di tutti i campi dello stato. Lo spirito di libertà, di eguaglianza e di dignità rendono possibile la collaborazione tra il principe e l'alto consenso. I popoli soggetti s'inchineranno di fronte ad un dominio, che trova la sua ragione e la sua forza in un'assoluta eccellenza morale.

Gli eventi esaminati da Tacito avevano occupato la fase più decisiva della sua vita, dalle soglie dell'adolescenza al varco dei quarant'anni. A conferma di un 'autentica vocazione di storico depongono quindi non solo la profondità e l'universalità dei problemi discussi, ma la palpitante attualità di una materia così vicina, anzi intimamente formatrice del carattere nella sottintesa vicenda d'impulsi e di reazioni, di sentimenti e d'idee. Ma Tacito è giunto ad una chiara coscienza di sè medesimo solo attraverso una lenta preparazione. Il Paratore ha efficacemente ricostruito tale processo, collocando in una luce nuova e persuasiva i rapporti tra le « Storie » ed i precedenti saggi minori, dati al pubblico nel 97-99 d. Cr.

☆

L'« Agricola », in sostanza, è la biografia di un uomo consolare, che si era illustrato in Britannia sotto Vespasiano e Domiziano. Sono superflue quindi le discussioni più o meno sottili per inquadrare lo scritto formalmente in un preciso genere letterario. Rivelatore appare già lo sfondo propriamente storico delle imprese contro le rudi stirpi di quell'isola remota, fino all'estremo settentrione, non mai prima calcato da piede romano. Ciò che preme poi soprattutto è la significativa anticipazione di problemi sviluppati ulteriormente nelle « Storie », come il principio della successione imperiale e l'atteggiamento verso i barbari alle frontiere. Il Paratore con felice intuizione ha penetrato infine l'intimo senso della genesi e dell'occasione di questa operetta tacitiana. Agricola, figlio di una vittima politica di Caligola, aveva sperimentato egli stesso l'ostilità di Domiziano, non ricevendone comunque gli sperati onori per le sue benemerenze militari.

Il generale, nativo della Gallia Narbonese, come tutti i nobili di fresca data, aveva assimilato immediatamente la mentalità della sua nuova classe, con tutti i pregiudizi di opposizione politica e di esclusivismo sociale. Tacito, di famiglia equestre e forse di quella stessa provincia, sposo alla figlia di Agricola, uscito dall'oscurità grazie a tale matrimonio, ha vissuto quindi in un ambiente avverso al regime imperiale. Subito dopo l'uccisione di Domiziano, egli pronuncia l'encomio biografico del suocero, collocato tra gli eminenti martiri della libertà. Eppure Agricola aveva fatto carriera sotto Nerone ed era stato una colonna del partito flaviano. Tacito medesimo, per quanto coinvolto in pari disfavore, aveva conseguito anteriormente la pretura, ricevendo da Domiziano inoltre un comando nelle province. All'avvento di Nerva egli con il suo scritto ha voluto rivendicare il primato nell'opposizione alla tirannide. Ma dall'assiduo intreccio di personali delusioni e di motivi ideologici non emerge un'attiva coerenza morale. Da una parte si riconosce l'ineluttabilità dell'impero, si partecipa di fatto alla sua esistenza ed al suo incremento, ma dall'altra, in nome delle vetuste libertà repubblicane, si nega ad esso qualsiasi intima adesione. Il presente ripugna, ma il passato non dà tuttavia la forza di sacrificare o troncare senz'appello il proprio avvenire. Il ricorso ad una rassegnata passività è un'espediente, per quanto sincero, che non può sanare un'antitesi così profonda ed irreducibile.

In fondo, l'impero promuoveva una sempre più ampia collaborazione di popoli nel costante affermarsi di un sistema di giustizia e di civiltà. La libertà e l'eguaglianza, a cui si appellavano gli oppositori, in effetto avrebbero dovuto significare il perpetuarsi di uno sfruttamento implacabile dei vinti ad egoistico profitto di una chiusa oligarchia. Nell'« Agricola » appare già uno dei motivi prediletti dell'analisi tacitiana — la gelosia del principe per i generali vittoriosi. Ma nell'amarezza dei circoli senatoriali ritorna soprattutto l'ostinato orgoglio aristocratico, che non tollerava superiorità alcuna, prescindendo da ogni valutazione imparziale di necessità politiche e di benessere collettivo.

Le insufficienze inevitabili della realtà contemporanea provocano sempre, per naturale contrasto, l'esaltazione ideale di forme ormai superate di vita. Ma il rifiuto di staccarsi da egoistiche posizioni di esclusivismo politico e sociale soffoca quelle possibilità di progresso che sono pur immanenti in ogni generoso rimpianto del passato. L'opposizione nobiliare rivestiva un carattere, che è fondamentalmente contradditorio e negativo. Tacito è un assertore convinto della tradizione romana. Egli però esecra Domiziano, che di questa tradizione era il più risoluto difensore e plaude a Traiano, che aprirà la via alla penetrazione dei Greci e degli orientali nei gangli stessi del regime imperiale.

☆

In ultima istanza, un dissidio analogo domina anche la « Germania ». Si tratta della pubblicazione a parte di un capitolo delle « Storie », che introduceva il racconto della rivolta barbarica sul Reno. Il Paratore ne rileva giustamente la simmetria, non solo formale, rispetto alla digressione ebraica, che rimane nel libro V delle « Storie » a premessa della guerra palestinese. Due popoli sono posti di fronte, l'uno nel vigore della prima giovinezza, l'altro nella decadenza dell'estrema vetustà. Gli Ebrei offrono in un certo senso il quadro ammonitore di ciò che potrebbe divenire Roma, avviandosi al declino. I Germani posseggono tutte le virtù dei primitivi Quiriti, pur costituendo nella loro attuale diversità un elemento assolutamente irreducibile.

Tacito avverte quindi in tutta la sua intensità il problema dei rapporti di Roma con le stirpi barbare. Egli si serve della tradizione etnografica di Posidonio, di Cesare e di Plinio il Vecchio, completandola forse con informazioni dirette di soldati e di mercanti. Può darsi che abbia agito su di lui il richiamo occasionale delle campagne di Traiano sul Reno. Ma l'importanza della breve monografia non consiste tanto nella sua maggiore o minore originalità, quanto invece nella preoccupazione tutta politica di determinare una linea di condotta di fronte a queste forze sempre più minacciose. E' vero che nella « Germania » non viene data un'indicazione netta per un'indirizzo francamente offensivo o difensivo. L'angosciosa sollecitudine per l'avvenire di Roma è delusa poi, più che placata, dalla speranza di una continua insorgenza delle discordie fra le genti barbare.

Lo stato d'animo tacitiano, tenuto conto dello spontaneo allargarsi d'interessi dall'« Agricola » alle « Storie », si rivela quindi nella sua continuità riguardo ai problemi interni ed esterni. Roma ha il diritto di dominare, ma il suo influsso corrompe la semplicità delle genti primitive. Nell'atto della conquista essa disconosce quei valori medesimi, che giustificano la sua superiorità. Le stirpi occidentali hanno dimostrato il loro peso sulle fortune dell'impero, ma rimangono escluse da ogni effettiva integrazione. Per quanto Vespasiano abbia salvato lo Stato dall'estrema rovina, gli ulteriori e logici sviluppi dell'opera sua nella successione di Tito e di Domiziano sono condannati in obbedienza alla superstite ideologia repubblicana.

La critica moderna non ha offerto una spiegazione esauriente del brusco mutamento, per cui Tacito, anzichè descrivere l'epoca di Nerva e di Traiano, secondo il preannunciato programma di lavoro, passa invece ad esplorare il periodo dalla morte di Augusto a quella di Nerone. Si è parlato di una sostanziale indifferenza per gli eventi contemporanei, e del convincimento di non poter trattare con franchezza uomini e fatti troppo vicini. Si è addotta infine l'esigenza di allargare sempre più la visuale sulla trascorsa tirannide per il prepotente richiamo delle inclinazioni stilistiche, rivelatesi già nella composizione delle « Storie ». Con ciò si avverte al massimo il problema, ma esso non viene in alcun modo risolto. Le « Storie » ricevono proprio nerbo e valore dal loro precostituito punto di arrivo, nel meditato intento di chiarire, come mai dalla disperazione della guerra civile e del dispotismo di Domiziano, dopo la parentesi dei primi Flavi, Roma sia potuta risorgere nella felicità di Nerva e di Traiano. Ma questa felicità si riassume soprattutto nel diritto di ogni uomo, che sia veramente uomo, di esprimere con dignità e senza timore i propri sentimenti e le proprie idee.

Se con la caduta del tiranno non si ravvisa in Tacito la certezza della conciliazione tra libertà e principato, le « Storie » non rivestono nessun significato. L'« Agricola » stesso si riduce ad una vuota declamazione e la « Germania » ad un esercizio scolastico e meramente erudito. Il Paratore con intuizione acutissima individua la radice del convertirsi di Tacito dal presente al passato. Le « Storie » sono state interrotte da una nuova ed amara esperienza.

☆

L'oligarchia senatoriale era stata travolta insieme alla repubblica, poichè le conquiste di Roma potevano sublimarsi nella vitalità di un organismo unitario solo nell'avviamento ad una progressiva e pacifica convivenza di popoli. Questa intrinseca necessità legittima l'impero ed il sempre maggiore concentrarsi di tutte le pubbliche funzioni nelle mani del principe. La difficoltà non consisteva quindi nel risolvere l'antitesi astratta tra vincolo dinastico ed adozione, tra scelta

(continua a pag. 2)

ROBERTO ANDREOTTI

SIMULACRI E REALTÀ

UNA BELLA FAVOLA DELL'INTELLETTO

Caro Frajese,

ho letto e riletto il tuo volumetto sul calcolo infinitesimale. Chiarezza, perspicuità di dettato, in verità, non rendevano necessaria una seconda lettura per chi voleva capire il mistero di quel capitolo esaltante della matematica. Ma ad uno come me, che viene perdendo la fiducia nella didattica, perchè la vede ridotta ad un registro di facilitazioni, promesse e non concesse, per itinerari impossibili, il constatare che una scienza didattica può essere costruita (il tuo libro!) rinverdisce speranze e fiducia. Ed allora ho voluto rileggere il volumetto per scoprire il segreto che ha fatto, di pagine per definizione astruse, avvincenti, agili, serpentini dialoghi della ragione, il cui sapore era allettante come una bella favola dell'intelletto. Codesto segreto, mi pare, di coglierlo in questo: nella capacità di riservare il simbolo al cenno, che interviene quando il discorso è chiaro. E' insomma un segno d'intesa la formula, ma quando l'intesa c'è.

Per sfortuna, invece, nel discorso delle matematiche si adoperano gesti di cose nè previste nè prevedibili, e che perciò sono orfiche.

Ritorno al cenno. Se ci incontriamo Tu ed io in un corridoio del Ministero, e non possiamo fermarci a scambiare quattro parole, un gesto, un cenno ce lo facciamo, e con esso vogliamo dirci che la nostra amicizia è integra e cordiale. Ma che significato può avere un cenno siffatto tra sconosciuti? Il primo pensiero che mi viene alla mente, se un gesto amichevole mi vien fatto da persona che non conosca, è questo: costui si è sbagliato.

Il labirinto delle matematiche, di queste divine discipline, è pieno di formule, simboli, segni, geroglifici, che sono per i piani mentali comuni, veri gesti e cenni, i quali dovrebbero presupporre quel processo di linguaggio per cui si giunge a poterci intendere anche con un simbolo gestuale. Che cosa potrebbe significare ad esempio per un maomettano quel segno di croce che facciamo, o dovremmo fare, prima di accingerci agli atti più importanti della nostra giornata? Ma per il cristiano in quel segno c'è tutto il mistero della redenzione.

Ora di fronte alle matematiche siamo tutti maomettani ai quali s'impongono gesti liturgici.

Il tuo lavoro, caro Frajese, ha un discorso che costeggia l'alveo del senso comune, della vita comune, e ad ogni tanto, per riposarsi e non per dannarsi, suggerisce una formula, un simbolo, che è come una pietra miliare su cui si legge il numero di chilometri fatti. Perciò esso mi pare un gioiello didattico, prezioso e caro. Che Euclide ed Einstein ti ispirino altri libri simili.

Con i più cari saluti, tuo

NAZARENO PADELLARO

A. Frajese, *Che cos'è il calcolo infinitesimale*. Roma, Studium.

SOMMARIO

FOSCOLO E GIOVIO

Dobbiamo esser grati a Francesco Casnati che, in questi ultimi tempi, alle sue fruttuosissime cure intorno alla letteratura contemporanea va aggiungendo quelle di solertissimo indagatore e amabilissimo informatore di cose comasche. Ora ci dà, saggiamente illustrate, otto lettere inedite di G. B. Giovio al Foscolo (S.A.G.S.A., Como, 1953) trovate nei minutari 4 e 5 della Biblioteca civica di Como, sezione manoscritti.

Esse vanno dall'aprile 1812 al dicembre 1813 e si alternano o si incrociano con altre del Foscolo già note e pubblicate, rendendo così più completo il rapporto tra i due uomini nell'ultimo anno e mezzo di vita del signore comasco gravato, prima, da forti preoccupazioni e affranto, poi, da gravi dolori.

Perchè il lettore si raccapezzi subito, dirò che sono da tenere presenti le lettere foscoliane del 10 aprile 1812 (n. 293, p. 407, del I vol. dell'*Epistolario*, ediz. Le Monnier, ma la vecchia), del 5 agosto 1812 (n. 298, p. 412), del 28 settembre 1813 (n. 360, p. 513), del 19 ottobre 1813 (n. 361, p. 517), del 2 dicembre 1813 (n. 368, p. 529), del 27 marzo 1814 (n. 387, p. 573), alla quale non v'è traccia di risposta da parte del Giovio.

Le lettere del Giovio sono del 16 aprile 1812, del 7 agosto 1812 (incrociantesi con quella del Foscolo del 5 agosto e subito seguita da un'altra, dell'8 agosto; del 21 ottobre 1812 e del 17 settembre 1813, provocate dalla visita del fratello del Foscolo, Giulio, l'una prima e l'altra dopo la morte di Benedetto, il figlio del Giovio morto a Gubingen, in Russia «di ferite e di sfinimenti dopo le immani fatiche della ritirata» napoleonica; e ancora del 4 e del 28 ottobre, e infine dell'8 dicembre 1813.

Sono lettere piene di trepidi e nobili sentimenti: la natura, i libri, la famiglia, Dio.

Già nella prima lettera si legge un passo che può far da epigrafe: «Ella mi vedrà col pensiero suo in quelle solite stanze, e con que' libri, e con que' passi per il mio caro giardino. *Così son le sue sorti a ciascun fisse*» (p. 9).

E frequenti tornano queste note su la natura che gli sta intorno e gli dà pace:

«Or le scrivo appunto sull'alba, oh come bella a dispetto anche di qualche... nuvoletta!... Ma quest'alba è pur bella! E nei primi momenti d'essa mi volsi a quell'Onnipotente, che all'aurora *mostrò il suo luogo* e poi presi la penna per Ugo in faccia al più bel verde, che sia mai» (p. 12).

Così scriveva quando su la preoccupazione per i familiari in armi aleggiava ancora la speranza di rivederli; ma quando il suo Benedetto incontrò la morte in terra lontana il conforto delle cose belle non si dissocia più dal rimpianto per la persona cara:

«... ma que' pineti [di Verzago] non vedranno più il passeggiatore leggiadro, e in quel laghetto che io formai per Lui, non discenderà più il nuotatore più vago del mondo, e frattanto avviomi anch'io al sentier bruno, ma mi conforta speranza, in chi creommi. Ei ben sa che in altrui non ho speranza.

Il bel sole e la verdura dei poggi e la quiete delle foreste, e il correre di chiare, fresche e dolci acque mi dilettano ancora... Or che sarà per me, che sì bello sì caro trovo questo sole, che sarà quando il Fattor d'esso, e il mio m'illumini, e tutti i difetti miei adempia di sua grazia?... Dolce pensiero! fiat!» (p. 25).

Dove si vede come l'amore per la famiglia e per gli studi, non sono mai dissociati dal pensiero, e dall'amore di Dio. Anzi mi pare che, oltre le pagine trepide o lacrimose per le persone di famiglia, o quelle appassionate per i luoghi e per i libri, da lui letti o scritti, siano ben osservabili in queste lettere le elevazioni religiose che, mentre testimoniano dei sentimenti dello scrivente, sembrano messe lì perchè or direttamente or indirettamente facciano una qualche impressione su l'animo del Foscolo, così sempre agitato e mai confortato da una fede superiore.

E' poi facile trovare nelle lettere di un tal letterato e per di più rivolte ad un altro letterato, e di quale altezza, vari gusti e curiosità letterarie. Ricorrono, infatti, ora i nomi di Omero e di Erasmo, or di Goethe e di Chateaubriand, ed or del Metastasio e dell'Alfieri, se non anche di Catullo e di Orazio, e così via.

Anche vi si parla delle opere dell'uno e dell'altro.

Interessante è ciò che il Giovio dice a difesa di Didimo Cherico, o a proposito della *tristizia* e di un suo scritto su l'argomento, in vena — come sempre si mostra — di moraleggiare e di convertire: «Vi rifletto — egli dice — come da alcuni giovani senza veri motivi di melanconia si abusi del Werther, dell'Atala e Renato, delle Lettere dell'Ortis, e mentre v'esalto i tre autori, e dicomi stretto d'amicizia con uno d'essi, combatto la malinconia procurata, ed artifiziale, quella, che s'invoca da giovani quasi per moda e che addosso ne piomba per disordine». (p. 10).

E singolare è l'incitamento ad emulare l'Alfieri, e l'interessamento per la *Ricciarda*, forse, o soprattutto, perchè per il personaggio di Guido l'Autore aveva voluto «copiare... il carattere in parte del figlio» Benedetto, senza sospettare — come annota puntualmente il Casnati — che il Foscolo «aveva fatto ben di più, perchè per la figura di Ricciarda gli era servito il ricordo di Cecchina» (p. 22).

Quindi, la delusione quando il suo *signor Ugo* lascia l'Alfieri «l'Arno Firenze Bellosguardo la contessa d'Albany le tragedie e gli studi della musa, che ama orecchio pacato e cor gentile» per inforcar «di bel nuovo gli arcioni, e colla lancia in resta *correr* al fiero ludo di Marte Paladino Italo-Gallo» (p. 30).

Ma anche perchè, sempre trepidante il buon Conte per la salute e per la sorte del poeta, teme «che l'animo del *suo* bravo sig. Foscolo sia sempre in tempesta, e vi si dispicchi sopra or questo or quel vento» (p. 30).

Nè riuscirà a placarlo.

La lettera, ultima delle otto, par che sia dell'8 dicembre 1813 e si chiude col pensiero di quel giorno 17 in cui «si chiuderà l'anno del continuo *suo* martirio» per la morte di Benedetto. Dopo cinque mesi, e proprio nel giorno 17, anche il vecchio Conte ritornò al suo Creatore e Consolatore.

ALBERTO CHIARI

"LA DANTE"

◆ Nei giorni 1, 2, 3 e 4 del prossimo mese di settembre avrà luogo a Cagliari il 49° Congresso della «Dante Alighieri». Durante i lavori ai quali parteciperanno numerosi delegati dei Comitati dell'Italia e dell'estero, il prof. Aldo Rosso parlerà sulla propaganda della «Dante» nella gioventù. Il discorso inaugurale sarà tenuto dall'on. Alberto Bergamini, già Consigliere Centrale e Vice Presidente della Società.

ALL'ESTERO

◆ La vita e l'opera di illustri personaggi della vita italiana sono state illustrate nel corso di numerose manifestazioni culturali tenute a *Concordia* dal Comitato locale. Tra gli altri sono stati solennemente commemorati Marco Polo, S. Agostino, Giuseppe Garibaldi e Silvio Pellico. Nella stessa città ha pure avuto luogo un ciclo di conferenze sull'evoluzione storica della musica italiana.

◆ Un ciclo di 15 conferenze illustranti luoghi e opere d'arte italiani è stato svolto a *Colonia* dal dott. Ettore De Neymon Sarzetti. Sempre a cura della «Dante» hanno avuto luogo letture dantesche, conferenze di cultura varia e concerti di musica italiana.

◆ La «Dante» di *Montreal*, dopo la sua recente costituzione, ha organizzato tre manifestazioni artistiche e culturali con la partecipazione di numerose personalità italiane e canadesi. Nelle suddette riunioni è stato svolto il seguente programma: conferenza sulla storia della «Dante» del prof. Ralph Pirro; proiezione del film italiano «Ladri di biciclette»; conferenza dello scrittore Giose Rimanelli sul neorealismo nella letteratura e nel cinema italiano; lettura dantesca (episodio del Conte Ugolino) tenuta dall'artista svedese Buda Bradon in lingua italiana; conferenza del pubblicista Mario Duliani sul tema: «Il piccolo mondo di Don Camillo e il suo autore».

◆ Recentemente si sono chiusi a *Nantes* i corsi di lingua e letteratura italiana tenuti dalla «Dante» a 45 alunni. Il Comitato ha inoltre promosso varie proiezioni di documentari artistici italiani e un concerto di musica classica e operistica italiana.

◆ A *Orebro* (Svezia) si è costituito un Comitato della «Dante» sotto la presidenza del dott. Bertil Waldén, Soprintendente ai Monumenti ed alle Gallerie di Orebro.

◆ Un corso di storia dell'arte italiana è stato tenuto a *Wellington*, per la «Dante» locale, dal dott. R. Padovan. Il Comitato ha inoltre organizzato un concerto di canzoni italiane del '600 e la recita della commedia «Il cuore bendato» di Sabatino Lopez.

RETORICA E BAROCCO

Nel giugno scorso si è tenuto a Venezia, nella sede della «Fondazione Giorgio Cini» nell'isola di San Giorgio Maggiore, il III Congresso internazionale di studi umanistici, dedicato a «Retorica e barocco». Per varie circostanze concomitanti, l'affluenza di studiosi italiani e stranieri non è stata tale da rispondere alle aspettative e alle premesse della vigilia; ma l'interesse del congresso non per questo è venuto a mancare, sia per la buona impostazione dei lavori intorno a un tema ben precisato, sia per la sceltezza dei non molti studiosi intervenuti, cultori di storia, di storia dell'arte, di storia del pensiero e della cultura di vasta rinomanza, quali Hans Sedlmayer, Franz Altheim, Hans Tintelnot, Hans Gadamer, Victor Tapié, André Chastel, Henri Gouhier, Juan Contreras de Lozoya, Padre Batllori, Giuseppe Fiocco, Giulio Carlo Argan, Luigi Stefanini, Ugo Spirito, Augusto Del Noce, Nicola Ivanoff, Giorgio Sacchi, Armando Vedaldi, Guido Morpurgo-Tagliabue, Nicola Ciarletta, Gillo Dorfles, ed altri.

La discussione, come purtroppo molto di rado è dato constatare in circostanze simili, ha evitato sempre toni generici, gratuiti e insignificanti. A ciò è servita la precisa impostazione del problema, per cui si trattava di interpretare un'epoca che non fu tutta barocca ma che nel barocco trovò il suo spirito dominante e quindi il clima culturale che maggiormente la individua rispetto ad altre epoche storiche; si trattava di fissare il significato del barocco, che cosa comportasse il barocco di positivo e anche di negativo nella storia dell'umanità, e come poi e in quale misura, a dare fisionomia a un secolo contribuisse, con l'attività propriamente artistica del barocco, quella propriamente letteraria dello studio e della cultura della retorica. Così ben delimitato il problema dell'età storica da prendere in esame, sono state proposte alcune tesi di interpretazione davvero notevoli, che nel loro contrasto hanno dato vita a un dibattito di inconsueto interesse.

Ha aperto i lavori del Congresso Enrico Castelli, Presidente del Centro internazionale di studi umanistici e organizzatore del Congresso stesso. Egli ha parlato del Barocco come manifestazione della libertà al di là di ogni convenienza, cioè al di là di ogni canone classico e razionalistico, come ribellione al formalismo e quindi come ideale proseguimento di una retorica di cui si era fatto banditore l'Umanesimo. Il Barocco è arte della Controriforma, improntato dallo spirito gesuitico, che, estremamente calcolatore e freddamente razionalistico nel fissare i termini delle relazioni umane e sociali, trova nel Barocco lo slancio della libertà, a testimoniare che il sacro è ben altro da ciò che razionalmente può determinarsi. Il Barocco resta intimamente legato alla storia della Chiesa Cattolica, mentre altrove non trova modo di svilupparsi, proprio perchè altrove è diverso il clima spirituale.

Tesi assai polemica con questa di Castelli ha sviluppato invece Giulio Carlo Argan, parlando dell'influsso della «Retorica» di Aristotele nell'età barocca. In contrasto col formalismo rinascimentale neo-platonico, che ha avuto il massimo rappresentante in Michelangelo, l'arte barocca non è fine a se stessa, ma è mezzo per persuadere, e diventa quindi un metodo, una tecnica, quella appunto della persuasione, che deve tener conto, oltrechè dell'animo dell'artefice, anche di quello del pubblico che fruisce dell'opera di arte per esserne persuaso. Di qui l'importanza della «Retorica» di Aristotele per la concezione dell'arte come comunicazione e strumento di persuasione. Per questo, se è vero che la Chiesa Cattolica ha di molto sfruttato l'arte barocca per la propria ideologia, questa non lega ancora il Barocco alla Chiesa, chè piuttosto è da segnalare, in rispondenza della mutata struttura della società, col sorgere e l'affermarsi in età moderna della borghesia, come l'arte barocca formi scenario alla nuova realtà sociale. Di molto si incrementano i problemi, prima pressochè ignorati, della urbanistica, e centro dell'architettura non è più il tempio o il palazzo del signore, ma la strada, la piazza, luoghi di incontro degli uomini in rispondenza della aumentata intensità dei traffici e degli scambi fra gli uomini.

Il Padre Batllori, gesuita spagnolo, ha accolto, ma di molto moderandola, la tesi che lega la sorte del Barocco a quella della Chiesa, in particolare della Compagnia di Gesù. I Gesuiti favorirono il Barocco come in seguito favorirono altre forme d'arte, in quanto essi vivono nella cultura del loro tempo, facendosene fautori, ma senza mai legarvisi a tal punto da immobilizzarvisi.

Assai discordanti nella impostazione sono apparse anche le tesi proposte da Luigi Stefanini e da Ugo Spirito. Per Stefanini il discorso è modo di esporre, meglio ancora di esporsi, di esprimere se stesso. Così la retorica, come arte di persuasione, è una costante dello spirito umano, e la sintesi di retorica e di filosofia cosituisce la maggiore forza della cultura umana, come sintesi di pensiero e di parola, base di un pensiero che sa adeguatamente tradursi in discorso. Ma questa sintesi può corrompersi, e allora non si ha più la retorica ma il retoricismo, per cui il pensiero vive estraniato dalla parola e la parola è vuota di pensiero. D'altro lato, il barocco è insito in ogni manifestazione artistica, in quanto l'arte è sempre sintesi di un elemento logico, ideale, con altro emotivo, fantastico. L'elemento barocco vivifica ogni esperienza artistica, e non è mai decadenza dell'arte, se non quando la sintesi di emotività e di ragione si corrompe per dar luogo non più al barocco ma al barocchismo. La retorica e il barocco pertanto, nella loro genuina natura, sono elementi essenziali della vita del pensiero e dell'arte.

Ugo Spirito, invece, ha trattato del Barocco e della Chiesa, con toni critici assai vivaci. Il Barocco non è anti-Rinascimento, ma sviluppo e potenziamento della esigenza rinascimentale del progressivo maggiore interesse al mondano più che al celeste. Di fronte a questo unitario sviluppo rinascimentale-barocco, l'atteggiamento della Chiesa solo apparentemente resta inalterato, come accettazione sia dell'arte rinascimentale sia dell'arte barocca. In realtà la Chiesa accetta il Rinascimento per un compromesso tra la propria disposizione al trascendente e il suo amore del nuovo, e si hanno Papi umanisti e rinascimentali autenticamente tali. Ma per il Barocco il compromesso non può più valere: la Chiesa ha il compito di difender si contro la Riforma, e anche l'arte diventa uno strumento per la sua difesa. Qui è la trasformazione radicale; per un lato il compromesso si accentua, ma per l'altro aumenta la estraneità della Chiesa riguar-

(*continua a pag. 4*)

LUIGI QUATTROCCHI

Politica e Storia nel pensiero di Tacito

(*continua da pag. 1*)

dell'imperatore nell'ambito di una famiglia o nella cerchia angusta della nobiltà. Nel continuo affacciarsi alla vita politica attiva di nuove correnti etniche e sociali, la suprema garanzia di stabilità costituzionale consisteva invece nel raggiungimento di un concreto equilibrio dei complessi fattori dell'impero e nell'esaltazione di una personalità capace di comprenderli e di dominarli.

Abbattuta la resistenza conservatrice romana con Domiziano, il governo traianeo riposa sul consenso delle classi colte dell'oriente e dell'occidente, ottenendo il plauso della filosofia e della cultura greca. Non ritornano quindi le libertà repubblicane e nemmeno si accresce la reale autorità del senato, ma la spontanea uniformità di concetti, di gusti e di modi di vita genera un maggiore rispetto formale tra il principe ed i ceti superiori. Con Traiano ed Adriano il regime imperiale estende ed intensifica la sua azione d'intervento totale, facendo appello in misura sempre più vasta alle energie provinciali. Tacito, nella successione adottiva, aveva salutato il ritorno della libertà e dell'eguaglianza, care all'aristocrazia privilegiata. Egli, per quanto fiducioso nel trionfo di Roma, non cela tuttavia nelle «Storie» il suo cruccio profondo di vedere la guerra civile conclusa dalle forze periferiche dell'impero; cruccio, che si esprime nella tetra grandiosità della seconda battaglia di Cremona, l'antica e gloriosa colonia latina, difesa dai barbari Germani di Vitellio e saccheggiata crudelmente dai barbari orientali di Vespasiano.

Dopo i primi entusiasmi non può essere sfuggito a Tacito il reale corso dei tempi nuovi. Per lui la fioritura di speranze, la fortificante attesa di una restaurazione politica e morale, si sono rivelate ormai un ingannevole miraggio. Alla base delle «Storie» operava un fecondo proposito di ricerca e di chiarificazione. Negli «Annali», già stesi per quattro libri dal 110 al 117 d. C., lo scrittore nega invece il proprio animo a qualsiasi dialogo con il mondo circostante. Impero ed antiche virtù sono assolutamente incompatibili. E' logico quindi che al progetto di celebrare l'illusoria felicità di Nerva e di Traiano, si sostituisca l'esigenza di risalire alle scaturigini più remote della corruttela imperiale. Per tale motivo Tacito accenna ad integrare gli «Annali» con il governo di Augusto. Se il sistema è assolutamente malvagio, la fonte prima ne deve essere rintracciata nel suo fondatore.

A questo mutato indirizzo risponde pure un diverso impianto storiografico. In Tacito gli interessi non convergono più su vitali problemi politici, ma egli si preoccupa solo di definire psicologicamente il carattere perverso e spietato dei reggitori di Roma. Intorno ai singoli principi ed all'ambiente di corte si raccoglie l'intera narrazione. La degenere personalità del tiranno non può dialetticamente evocare che l'infinita viltà dei suoi oppositori. Nel vincolo di una comune abiezione ogni resistenza si alimenta di sordidi appetiti ed è vana iattanza. Un pari dispregio investe vincitori e vinti di una lotta, che non merita di essere affrontata senza forte anima e coscienza pura.

Un moralismo così preconcetto e testardo relega naturalmente in secondo piano o distrugge affatto la visione comprensiva di un'epoca capitale della storia di Roma. Essenziali fattori di politica interna, influenze provinciali ed esterne non rivestono più che una funzione incidentale nell'incalzare ossessionante di turpitudini e di orrori. Lo schema annalistico medesimo si fa più trascurato ed incerto. Il Paratore, a buon diritto, mentre per le «Storie» si riferisce alla vigorosa eredità di Sallustio, di Tucidide e delle migliori tradizioni storiografiche, ravvisa invece negli «Annali» l'inizio di una curva discendente che segna in pari tempo la rapida decadenza del pensiero storico romano.

☆

La viva aderenza ai problemi politici ha permesso di ricostruire completamente la personalità di Tacito, percorrendo un itinerario spirituale, in cui confluiscono tutte le ragioni di cultura e di vita del suo ambiente. Ma il Paratore ha creduto di escludere dal patrimonio Tacitiano il «Dialogo degli Oratori», vedendo in esso il semplice manifesto di un letterato, che abbandona la retorica per la poesia, ed attribuendolo a Cneo Ottavio Titinio Capitone, alto magistrato sotto Domiziano e Traiano. Sono note le secolari discussioni sulla autenticità di questo libretto dal Rinascimento ai nostri giorni. Nonostante i dubbi avanzati da alcune parti, i risultati critici del Paratore obbligano comunque ad una revisione radicale dell'ardua controversia. A prescindere da ogni ipotesi in sede filologica e stilistica, il contenuto del «Dialogo» potrebbe tuttavia inserirsi nell'individualità di Tacito come un suo importante fattore esplicativo.

Il contrasto fra l'antica eloquenza, maturata nella libertà repubblicana, e la nuova oratoria, condizionata dall'ordine imperiale, è un tema già accolto da Petronio, da Seneca, da Quintiliano e da Plinio il Giovane, riprendendolo da un abusato luogo comune, diffuso dai Greci dopo il tramonto delle loro democrazie. Ma negli scrittori romani, come nel trattato «Del Sublime» d'ignoto autore ellenico, il dibattito rimane esclusivamente sul terreno intellettuale e pedagogico. Il «Dialogo» invece rileva con particolare energia l'aspetto politico, comparando la repubblica e l'impero ai fini della formazione di una moralità politicamente perfetta. E' vero che lo stesso andamento dialogico e l'incertezza lacunosa del testo conferiscono alla discussione un carattere sospensivo. Ma, di fronte all'analisi di passato e presente, l'impotenza a conquistare un sereno e definitivo giudizio sembra aderire proprio ad una delle peculiarità originarie e costanti di Tacito. Egli traduce in termini propri l'implicita rinuncia di una cultura, che non sapeva o non voleva rinnovarsi, secondo i limiti ed i dissidi, che il Paratore ha posto in evidenza nel suo magistrale disegno dei movimenti intellettuali dei due primi secoli dell'impero.

L'opera del Paratore, pubblicata già da qualche anno, al suo primo apparire ha suscitato un largo interesse, non solo per l'esemplare dottrina, sostenuta da un pensiero vivacissimo e da un'ardita polemica, ma soprattutto per il merito di un'intrinseca novità. Gli studi tacitiani erano costretti dal rigido apprezzamento della tecnica storiografica o dal puro metodo stilistico. Entrambe le vie conducevano ad un'immagine astratta, differenziando gli scritti di Tacito con criteri estetici, ma considerandoli geneticamente motivati da un identico blocco di sentimenti e d'idee. In tal modo il culto della tradizione romana, la condanna dell'impero, l'atteggiamento moralistico si trasmetterebbero inalterati dal «Dialogo degli Oratori», se non dall'«Agricola», agli «Annali», consacrando il perenne divorzio fra l'artista e l'epoca sua, fra lo storico e l'oggetto da lui indagato. Ma l'artista si risolve poi nello stile e nel gusto contemporanei; lo storico non si distacca sensibilmente dalle fonti della sua narrazione: non si presenterebbero così gli elementi di una valida originalità. Il Paratore ha spezzato questo circolo vizioso, mettendo a fuoco il significato delle singole opere e collegandolo nel ritmo medesimo della storia imperiale. Egli, superando le immobili categorie della critica precedente, ha scoperto in Tacito una evoluzione commossa, ricca e veritiera di quella verità, che è vita.

Una conferma è offerta, ad esempio, dalla stringente analisi dei concetti di provvidenza, di fortuna e di destino. Tacito, dalla fede, conservata nelle «Storie», di un patto eterno fra Roma e gli dèi, si riduce allo sconsolato scetticismo degli «Annali», che conoscono solo un mondo oppresso dalla cieca sorte e dall'osservanza superstiziosa di funesti presagi. Il Paratore ha documentato la sua ricerca, nei minimi particolari. Si può consentire o dissentire nei singoli punti, ma la concezione, nella sua totalità, segna un netto progresso per la felicissima sintesi di perizia filologica, di senso politico e di comprensione umana. Molti edifici eruditi rivelano ben presto la loro intima caducità, ma quest'opera, anche a distanza da una prima lettura, conferma in sicuro giudizio l'immediato avvertimento di una vitalità suggestiva e feconda. Il Tacito del Paratore costituisce ormai una base obbligata per tutti gli studiosi, non solo della letteratura, ma della storia dell'impero romano.

ROBERTO ANDREOTTI

(1) *Tacito*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano-Varese, 1951.

◆ Archeologi americani e danesi hanno scoperto nel Canadà nordoccidentale ad oltre 120 km. a nord del circolo polare, i resti di un villaggio che si fa risalire al decimo secolo dell'era cristiana. Si tratta della più importante scoperta sinora fatta nella zona.

La spedizione, organizzata dall'Università di Pennsylvania e dal Museo Nazionale di Danimarca, sta continuando alacremente i lavori che, in una prima fase, hanno già permesso di individuare oltre cento ruderi.

◆ La Catholic University of America, di Washington, pubblicherà un'importante opera bibliografica dal titolo «Alternative classification for Catholic Books», dedicata alla letteratura religiosa dalle origini del Cristianesimo ad oggi.

L'opera, che ha richiesto circa 25 anni di ricerche da parte di decine di studiosi e bibliotecari, prende in esame libri di teologia, di diritto canonico, di storia ecclesiastica, di devozione e di biografia.

POSIZIONI STATICHE NELLA SCULTURA ITALIANA

A rendere evidente la scarsità degl'impegni e delle realizzazioni che si notano fra le rappresentanze plastiche del nostro Paese in una mostra come l'odierna dove, per la verità, nessun modellatore straniero tiene un legittimo bastone di comando ma tutt'al più si scorgono smilze bacchette da iniziatiche orchestrine, a rendere evidente questo relativo marasma diffuso basta porsi la semplicissima domanda: — Quale interesse presenterebbe la scultura nel padiglione dell'Italia e lungo l'ombroso viale che vi adduce (la gran trovata dei cementi, dei bronzi, dei ferri, dei marmi e dei gessi all'aperto!) se non ci fossero la mostra antologica di Fazzini e le quattro personali di Mascherini, Mirko, Fontana e Leonardi?

Gli anziani maestri che si ostinano a coltivare una tradizione non ribelle all'umano e al leggiadro fanno del loro meglio per affiancare le prove dei pittori congeniali e coetanei, di cui già abbiamo dato notizia. Ed armoniosi nudi e ritrattistiche teste muliebri, dove non sono i segni della stanchezza e dello sforzo, presentano Italo Griselli, Michele Guerrisi, Attilio Torresini, cui possiamo avvicinare Franco Girelli con i suoi bronzi di ben calcolato ritmo, i sempre sensibili Alloati e Oscar Gallo (particolarmente di quest'ultimo acuta e ferma la testina «Marta» in terrasecca), mentre sovra un piano di più moderne ricerche sensuose e di patetico intimismo si muovono, rispettivamente, Napoleone Martinuzzi e Angelo Biancini. Denunciata la quasi totale assenza dei neo-realisti ed espressionisti con intenti sociali (marcano il passo, fra i primi, Giuseppe Mazzullo e, fra i secondi, Agenore Fabbri), si dovrà prendere atto dei persistenti modi liricamente aggraziati di Emilio Greco, le cui figure e teste femminili non sappiamo con quanto fondamento vengano oggi ritenute traduzioni in bronzo o in terracotta delle immagini pittoriche e disegnative di un Modigliani, giacchè, vicissitudini formali e tipologiche a parte, l'affiorante sorriso complice, nelle creature del siciliano, ha ben poco da spartire con l'implicita tristezza o macerata sensualità nelle figlie ideali del livornese.

Intorno ai non figurativi, astratti o concreti che essi vogliano apparire, il discorso, da parte nostra perlomeno, non può variare. Stabilisca, chi ne ha i mezzi esegetici, le debite discriminazioni fra i legni di Calò e quelli di Garaventa, fra i ferri di Franchina e i rami di Lardera, fra i gessi di Viani e i bronzi e i marmi di Mastroianni. In quanto a noi, preferiamo riporre più rosee speranze nei nudi espressionisti ad oltranza di Franco Cannilla. E veniamo al nucleo preminente, in cui si afferma un'autentica genialità espressiva, cioè la mostra di Pericle Fazzini, che aggiunge sì qualcosa, se non altro per ragioni cronologiche, alla personale che di lui fu allestita a Palazzo Barberini nel 1951, ma non può dirsi come quella un riassunto pressochè completo e articolato dei molteplici indirizzi e delle copiose risorse che contrassegnano la rapida carriera dello scultore poliedrico. Il ritrattista essenziale, scavatore d'anime, è presente, oltre che con il notissimo *Ungaretti* in legno, dal *rictus* fisionomico inconfondibile, nell'*Orazio Costa*, risalente al 1931, incoronato di ciocche dense, ma fiammeggianti e serpentine, sulla fronte ampia e nitida, leopardiana. L'impostatore sicuro di ritmi architettonici è documentato in modo perentorio dalla figura eretta di *Anita* con il suo atteggiamento tranquillo e bonario, che si colora d'ironia fino a rievocare certi idoli dell'Asia millenaria. E nei due grandi bassorilievi *Tempesta* e *Danza* circola ininterrotto il fluido vitale che l'artista sa imprimere ai suoi complessi corporei esaltandoli in mitiche atmosfere. Ma fra le più recenti manifestazioni del Fazzini qui raccolte prevalgono quelle che indagano i segreti congegni del dinamismo umano e animalesco e non solo attraverso le anatomie, portate qualche volta sui limiti dello schema paradossale, bensì per il tramite delle intuizioni psicologiche, non mai vincolate all'istantanea casualità, rivelatrici piuttosto d'inquietudini profonde, soprassalti angosciosi, energie inconscie, istinti che derivano dalla notte degli evi le loro non sempre controllabili energie. Ed ancor meglio che nell'audace, spericolato gruppo bronzeo dei *Giocolieri*, nell'allusivo *Cavallino imbizzarrito* e nel contorsionistico centauro novecentesco intitolato *Il buttero*, le cui tattili vibrazioni il sensitivo Ungaretti traduce con lirismo impareggiabile nella nota sul catalogo, il sortilegio espressivo di Pericle Fazzini emerge, secondo noi, nelle due raffigurazioni feline del 1948 e del 1953, l'una improntata a rettilinea, belluina aggressività, nel suo teso passo, e l'altra raccolta nell'intima operazione di dar sollievo con la zampa in aria al prurito di un'orecchia, e gli occhi tondi sfavillano per concentrata euforia.

Siamo sempre sovra un piano di decadente decorativismo con gli undici bronzi recentissimi esposti da Marcello Mascherini, le cui deformazioni hanno, in genere, tutta l'aria di un voluto distacco dalle classiche consuetudini del mondo arcadico e mitologico, fissato dall'ellenismo in poi, senza che ne traluca una vera necessità d'ordine spirituale. Ma dove meno scarta nell'arbitrio e nello stupefacente, per esempio con l'agile *Fauno* e con il *Galletto*, dalla viva e protesa eleganza, il consumato mestiere trova un persuasivo perno fantastico senza menomazione alcuna dei valori formali.

Alla fondata fiducia nella mostra di Leoncillo Leonardi non ci sembra che corrispondano i risultati più recenti dell'estroso espressionista policromo e non sappiamo quale peso attribuire al suo asserito ritorno verso una prassi di volumi tondi e legati l'uno all'altro, «non più squadrati o accostati per continua contrapposizione». Non vogliamo negare giustificazioni ad un esperimento insueto come *Bombardamento notturno*, ma il clima patetico dell'età nostra rimarrà, pensiamo, affidato con più sofferta angoscia e coerenza di stile allo smunto *ritratto di Titina*, che è del 1946.

Cosa ci resta da dire, a proposito delle ultime produzioni di un valoroso modellatore ed anche inventore come Mirko, in bilico ora fra astrattismo e surrealismo? Il suo sofistico interprete G. C. Argan vorrebbe renderci persuasi che in questo caso «il disegno è per se stesso *forma umana*» e che «la figura umana, come sembianza, diventa una metamorfosi superflua». E qui ci par di udire il sempliciotto uomo della strada che commenta, a sua volta: — Abbiamo capito: ritorna in ballo l'allegorico pasticcio di lepre senza la lepre.

Ma le faccende della scultura (se ancora così possiamo chiamarla), avulsa da ogni forma e sostanza vitale, si complicano fino alla macchina pneumatica con la saletta di Lucio Fontana. E' verissimo che egli ha abbandonato il *policromo e fiammegiante modellare*, come scrive il suo impetuoso apologeta Giampiero Giani, per farsi fondatore di certo inconsistente spazialismo in cui l'estrema risorsa di «un *buco*, in una superficie tesa, è il confine ultimo del suo viaggio». Ma alle prospettive del nuovo Ulisse, che non ci *spaventa* affatto, secondo ritiene il citato esaltatore, continuiamo a preferire le antecedenti e vaghissime prove del ceramista di gran classe.

Ignorano quasi tutti i siderei spazi sopra accennati quei medaglisti, raccolti nella saletta XVI quasi di passaggio, che continuano a narrarci le loro storie di Santi e di miti pagani, di cacce e di animali, o a raffigurare nobili profili di personaggi contemporanei (da Orlandini a Papi, da Mercante a Calvelli, da Bertolino ai due Mannucci, da Pirrone a Giampaoli), e accanto a loro figura degnamente Luigi Pavanati con i suoi euritmici bassorilievi di cosmica ispirazione, ma dove il corpo umano signoreggia.

ALBERTO NEPPI

OSCAR GALLO - Marta (XXVII Biennale)

VICENDA CRITICA DELLA POESIA DI PAVESE

Si è osservato che l'opera in versi di C. Pavese non ha avuto, da parte della critica, tutta l'attenzione che meritava. Il rilievo è esatto: specialmente se lo si riferisca a Lavorare stanca. *Esatto al punto da poter affermare che la ridotta edizione solariana (1936) di questo libro passò addirittura inosservata: avvolta dal silenzio più completo. Infatti, di quegli anni, per quella primissima prova di Pavese, non è stato possibile rintracciare alcuna critica testimonianza: nè saggio, nè recensione, nè nota, nè alcunchè di simile. Il fatto può apparire quanto meno strano, se si consideri che il volume era uscito sotto un'insegna (quella della fiorentina «Solaria»), la quale in certi ambienti d'avanguardia godeva di un prestigio e di un credito davvero singolari. Forse il lettore-critico di quel tempo restò sconcertato di fronte ad una così insolita manifestazione dell'esprimersi poetico, o non seppe intendere la intima novità di quel linguaggio, il suo umanissimo messaggio: e nell'un caso o nell'altro nel timore di equivocare e di compromettersi, preferì chiudersi in un circospetto silenzio, in un cauto riserbo. Insomma, il critico anteguerra non amò nè cercò lo sbaraglio; non volle correre, sul proprio specifico terreno, una così spericolata avventura, quale aveva invece saputo affrontare con schietta noncuranza l'autore di* Lavorare stanca.

Bisogna arrivare alla più ampia e completa edizione einaudiana del 1943, a qualche anno più tardi, nel primo ed ancor tumultuoso dopoguerra, per imbattersi, quasi in una invitante sorpresa, nel primo contributo critico di proporzioni notevoli. Alludiamo al saggio di Carlo Dionisotti, pubblicato ne «La Nuova Europa» del 26 agosto 1945. Pur messici a leggere con avido interesse questo che era il primissimo discorso scritto a sostegno di un'opera nota da tempo, ne uscimmo delusi: il linguaggio ostinatamente vago ed elusivo di quella prosa critica (uno di quegli articoli dai quali si genera il sospetto che l'opera non sia stata nemmeno letta, o appena superficialmente leggiucchiata) non ci comunicò minimamente il senso vero del libro pavesiano, non ci fornì, del suo contenuto, alcuna soddisfacente esegesi. E pur tuttavia lo scritto del Dionisotti si rivelò importante, anche se per ragioni che diremo di carattere esterno e marginale: per la assoluta priorità, per l'autorevolezza della sede in cui era apparso, per le sue dimensioni. Fu indubbiamente un richiamo, segnò l'aprirsi dell'interesse critico anche intorno al lavoro poetico di C. Pavese.

A quello infatti tennero dietro alcuni altri apporti, tra cui citeremo i seguenti: Ferdinando Giannessi in «Paesaggio» (aprile 1946), Antonio Russi ne «La strada» (aprile-maggio 1946), Rosario Assunto ne «L'Italia che scrive» (maggio 1946), Italo Calvino in «Agorà» (agosto 1946), Adolfo Diana in «Momenti» (aprile 1951), Aldo Borlenghi in «Libera stampa» (12 febbraio 1952).

Maggior fortuna arrise invece al libretto postumo: chè ben più larga e stringente messe critica si è raccolta intorno ad esso in un tempo relativamente breve. Tra le cose scritte per Verrà la morte e avrà i tuoi occhi *— articoli non di rado improntati ad una pietosa e commemorante affettuosità, facilmente comprensibile in quella dolorosa congiuntura — vorremo ricordare: Goffredo Bellonci nel «Giornale d'Italia» (13 aprile 1951), Aldo Camerino nel «Gazzettino» (15 aprile 1951), Carlo Bo ne «La Fiera Letteraria» (15 aprile 1951), Arnaldo Bocelli nel «Mondo» (21 aprile 1951), Giuliano Gramigna in «Settimo giorno» (28 aprile 1951), Lorenzo Gigli nella «Gazzetta del popolo» (11 maggio 1951), Enrico Falqui ne «Il Tempo» (22 maggio 1951), Giuseppe De Robertis nel «Tempo» (2-9 giugno 1951), Sergio Antonielli in «Belfagor» (novembre 1951), Aldo Borlenghi in «Letterature Moderne» (novembre-dicembre 1951), Angelo Romanò in «Humanitas» (n. 6 del 1951), Alfredo Giuliani ne «Il Punto» (ottobre-novembre 1952).*

Termineremo accennando all'articolo Pavese e la terra *di Valerio Volpini («Idea, 9 marzo 1952), nel quale il V. prende in esame e cerca di illustrare il ruolo poetico svolto dalla terra, dal mutevole paesaggio, nel complesso dell'opera pavesiana, ma specialmente nella produzione versificata, e segnatamente nelle estreme poesie dello scrittore piemontese.*

BORTOLO PENTO

UN POETA CATTOLICO BELGA: ADRIEN JANS

Nella poesia belga odierna, così ricca e viva, degna erede della grande fiorita dei Maeterlinck, dei Verhaeren, dei Rodenbach, scrittori che ebbero fama e influssi mondiali, si può notare una netta tendenza verso un canto impostato, con voci varie conforme i vari temperamenti, sull'eterna bellezza del Verbo di Cristo. Sono i Thomas Braun e i Pierre Nothomb — quest'ultimo, autore di un recente nobile poema ispirato da Michelangelo, sul quale varrà la pena di tornare. Sono, più giovani, i poeti adunati da Pierre-Louis Flouquet — il quale ha testè vinto, per i suoi Salmi, *il «Prix des Scriptores Catholici» — intorno al suo glorioso* Journal des Poètes, *Vandercammen, Libbrecht, Carême, Bernier e, in senso più strettamente confessionale, i poeti che il Flouquet ha raccolti in quei suoi fervidi* Cahiers des Poètes Catholiques, *editi a Bruxelles dalla «Maison de Poésie». Tra questi ultimi, alternati ad eccelsi nomi stranieri (Chesterton, Gertrud von Le Fort, Unamuno, Rilke, ecc.), i belgi Marcel Lobet, Camille Melloy, Jean Mogin, Roger Lucas, Jean Tordejr, Adrien Jans sul quale vogliamo oggi particolarmente soffermarci.*

Saggista, cui si devono penetranti monografie sul Pensiero di Jacques Rivière *(Ed. Cité Chrétienne), su* Jules Supervielle, Erasmo, Paul Claudel e il Belgio, *ch'è quanto dire la larghezza delle sue curiosità intellettuali; romanziere forte e originale di* La jeune fille aux sortilèges *e* Echec à l'homme; *lo Jans ha dato due raccolte di versi,* Clairs-Obscurs *e* Chants des Âmes, *nelle quali s'effonde in canto una mente pensosa dei più alti problemi dello spirito, delle più ansiose interrogazioni, delle più consolanti certezze. «Resta dunque una parola che prima della notte noi dovremo pronunciare — Chè per tutto il tempo che sulle nostre labbra non saranno scivolate le sillabe cercate al quadrivio della carne e dell'anima, — Del finito e dell'eterno, — Il riposo ci sarà rifiutato...». Così si esprime Adrien Jans nel* Liminare *di questi* Canti dell'anima. *E si ha subito l'impressione che la sua, pure spaziando tra le cose e i sentimenti, non è la solita poesia di trastulli analogici, e tanto meno di giochetti fonici, così in voga presso gli sciaradisti dell'ermetismo. Poesia di sostanza, invece, poesia di pensiero, e che, quanto a ritmo, rinunziando anche alle seduzioni dell'alessandrino, si cala in un versetto tra il biblico e il claudeliano. Quanto al finale di* Liminare, *esso è quello che, da un poeta cattolico, si poteva attendere: l'approdo al supremo conforto: «Scivola la vela verso il porto, — Ed ha, sotto di essa, la massa delle acque, i pesci luminosi e tutti i mostri degli abissi. — Dietro, le terre innumerevoli e gli uomini che gridano alla vista di quel prodigio. — Scivola la vela in mezzo agli uragani e alle bufere, — Con la prua che taglia il mare zampillante di schiuma, — Scivola la vela verso la certezza».*

Il poeta è uomo e, come tale, conosce le ore infeconde, la fatica degli anni perduti, le inquietudini e le tentazioni, la tristezza del non poter parlare come gli angeli: «Il nostro vigore si esaurisce, è senza potere quando fabbrichiamo le nostre dimore. — Un angelo immobile guarda i nostri cantieri, ma il suo gesto trasparente sfida la nostra gioia. — E' vicino a noi nella sua esistenza, lontano da noi nel suo mistero. — Chè noi non parliamo il linguaggio degli angeli». Egli medita sulla solitudine che dorme nel più fondo di noi, anche se «tu sei fatto, mio fratello, dello stesso sangue di me. — Le tue ossa sono simili alle mie, — Il tuo viso ha gli stessi lineamenti che segnano la parentela. — Il tuo cuore le tragedie che ho vissute e ch'esso potrebbe confidarmi con l'accento della mia propria voce...». Se contempla la bellezza del mondo, egli sente uno strano timore: «Voi avete ragione di temere, Signore, la bellezza che ci avete data: — Essa ci basta. — E noi la contempliamo, prodigata così generosamente agli uomini, che crediamo di averla foggiata noi, — Noi stessi, dimenticando nel suo regno d'infinito, — Il Dio di cui essa reca l'impronta». E il suo canto si fa ampio e solenne come un'eco sotto le navate d'una cattedrale, quando si eleva a chiedere grazia al Signore: «Grazia, Signore! — Che la vostra grazia sia il bastone per colui che guarda senza vedere dai suoi occhi bianchi, — E il sostegno di colui che si siede prima della tappa e attende quel colpo nella schiena per ripartire, — Chiamando la mano che afferra e raddrizza, e insegna ai piedi a camminare di nuovo, — Giacchè abbiamo perduto il cammino — Che noi cerchiamo troppo con le nostre mani di ciechi e troppo poco nel vostro Nome».

Dagli esempi che sono andato citando, si sarà compreso, spero, l'elevatissimo tenore della poesia di Adrien Jans. Ma, nel ciclo Quella luce in fondo ai nostri cammini, *egli si eleva, se possibile, ancor più. Se la terra gli parla con dolci messaggi («Io sento la familiarità dell'albero e odo salire dai fondi marini voci confidenziali...»), egli si sente infima creatura di Dio: «Signore, io non sono altro che il senso che Voi m'avete dato, — L'umile pietra vibrante nelle acque delle rivolte, — Il cuore un attimo puro, tosto sconvolto dallo slancio delle passioni. — Signore, io non sono altro che l'ultimo degli esseri. — Se non sono la risposta al vostro richiamo d'amore, — La goccia di sangue commista al vostro sangue per fecondare le messi imperiture». E nel canto* Introibo ad altare Dei, *grave come un salmo ed esultante come un inno, egli dice la bellezza della dimora di Dio, dell'altare, dei suoi sacerdoti; vede «le tuniche bianche di San Domenico, — E le brune di San Francesco, — I piedi scalzi delle monache e gli occhi d'infanzia di Santa Teresa...». Mentre in* Notturno, *invoca il Dio onnipotente perchè gli accordi una notte calma e una fine serena: «E perciò, Signore, meglio val forse terminare, per cominciare l'altra cosa che noi ignoriamo ma che ci avete detta meravigliosa, — E che splende in fondo al cammino come l'ultima pietra miliare e la suprema tappa di quel viale nella notte, — Nella nostra notte temporale. — Prendete, Signore, questa offerta in questo rapido momento in cui la presentiamo, — Approfittate di questo gesto, di queste mani che si levano ma che ricadranno come i frutti dall'albero, — Se voi non tendete le mani vostre per trattenere le nostre».*

Libro, questo di Adrien Jans, sommamente consolante, dove non mancano nemmeno il canto dell'amicizia — a quel Pierre-Louis Flouquet, animatore come abbiamo veduto, della poesia cattolica in Belgio («uomo di timone sul mare dei cuori») — e il canto estatico «alla sua donna» (che il poeta ha avuto testè lo strazio di perdere): «Silenzio in noi, silenzio delle nostre bocche, — Felicità di essere in piedi, con le mani aperte e gli occhi legati all'invisibile, — Ebbri di vincerci nell'accompimento della promessa, — Gioiosi al lavoro nella gloria delle benedizioni». Sono lieto di essere forse il primo che, tramite questo giornale, fa conoscere in Italia la pura voce del grande poeta cattolico Adrien Jans.

LIONELLO FIUMI

VETRINETTA

PIETRO GERBORE, *Commendatori e deputati*. Milano, Longanesi

Una curiosa e triste storia dell'Italia intrigante e prevaricatrice, che non ha minore attendibilità di altre storie più pompose, e che nella spietatezza ispirata a carità di patria, suscita reazioni e sollecita meditazioni che potrebbero esser molto utili ai giovani che si accingono ad entrare nella vita politica. È una storia dei grandi scandali, dei maneggi, delle truffe gigantesche, a cui si contrappongono l'ostinazione e la capacibietà degli onesti: un campionario di furfanterie e un campionario di quella *pulizia* morale, civile e politica, che nelle diverse gradazioni e sfumature ha, per un verso, dell'eroico, per l'altro verso, un'assai malinconica somiglianza con i reati nei quali sconfina a forza di compromessi e di ragione di Stato. Gerbore si occupa del sottobosco politico e finanziario italiano degli ultimi ottanta anni, ma lascia opportunamente capire come questo tipo di flora non alligni soltanto nella nostra penisola, prospettando anzi alcuni casi di interessante europeismo e di attivissimi, anche se non desiderabili, scambi; e si attiene principalmente ai periodi democratici, tanto che questa *materia* parrebbe connaturale alla democrazia ed alla sua irrimediabile organizzazione. Per la verità, gli ultimi capitoli, riguardanti il periodo dittatoriale, mettono bene in chiaro, che in una società politica corrotta, la più notevole differenza tra le due forme di governo consiste nel fatto che l'una, democratica, consente ai parlamenti la discussione e lascia traccia dell'accaduto negli Atti a cui lo storico attinge e su cui il politico può riflettere; l'altra, dittatoriale, si compromette e partecipa ricoprendo, anche con le migliori intenzioni, e obliterando per sempre sia il pubblico sentimento di sdegno, sia il documento a cui l'umanità avrebbe diritto di attingere la memoria delle proprie esperienze. Cambieremmo volentieri parere a proposito della necessità e della santità storica di certe dittature, se almeno una avesse mai osato affidare a storici o cronisti segreti, la relazione — da servire ai posteri — di tutto ciò che la ragione politica nasconde (naturalmente, per fini superiori) alla ragione comune, ed opera contro di essa: semplicemente, perchè ci fosse consentito di riflettere fuor d'ogni misticismo.

I campioni la cui battaglia Gerbore riferisce in questo libro interessante, sono: dalla parte del male, i Bastogi, Balduino, Bombrini, Luciani, Chauvet, Cuciniello, Tanlongo, Palizzolo, Nasi, Bondi, Belloni; da quella del bene, i Lanza, Sella, Spaventa, Cavallotti, Sbarbaro, Guicciardini, Daneo, Notarbartolo, Sonnino, Giolitti. Ed è motivo di conforto vedere che, anche in democrazia, i secondi sono meritamente più noti dei primi.

V. C.

ANDRÉ CASTELOT, *Maria Antonietta*. Milano, Rizzoli.

L'immensa letteratura riguardante la Rivoluzione francese e Maria Antonietta è veramente arricchita da questo libro che si giustifica, oltre che per vigore d'arte, pietà e rigore storico, per l'utilizzazione di un complesso di documenti inediti rintracciati dal Castelot negli Archivi Nazionali francesi e in quelli di Vienna. La conoscenza della giovinezza viennese di Maria Antonietta è stata in parte rinnovata da queste scoperte, e numerosi particolari inediti, concernenti i primi tempi parigini e il matrimonio, la cui provenienza è sempre segnalata nell'appendice (« Fonti »), permettono al Castelot di insistere in una giustificazione parziale delle stranezze ed esuberanze di M. A., mediante la rappresentazione delle vicissitudini fisiche di un matrimonio che giunse molto penosamente alla logica consumazione. D'altronde, le novità documentarie sono puntualmente segnalate dall'Autore in relazione ai vari periodi ed agli avvenimenti più discussi e discutibili. Novità è anche la preferenza accordata a certe fonti già note, rispetto ad altre sopravvalutate, ed ancora più nuovo ed opportuno ci appare l'*animus* dello storico, che piccandosi d'obiettività, è almeno privo d'acrimonia repubblicana e di vera e propria apologia monarchica, anche se inclina alla simpatia. Questa simpatia, senza implicare problemi politici e istituzionali, probabilmente oggi assai lontani anche dallo spirito francese, può tradursi in pietà umana, che ogni animo sensibile accoglie senza recriminazioni. La linea psicologica a cui si attiene C. narrando, è costituita dalla rappresentazione di una indegnità originaria di M. A., che per insoddisfazione, leggerezza, inesperienza, accumula tal somma di errori da giustificare pienamente la rivolta, e da portarne, di fronte alla storia, le massime responsabilità. Luigi, invece, nell'assoluta inidoneità al compito, è visto come troppo più popolaresco che cortigiano, tanto da apparir punito per non aver saputo piegare la nobiltà, di cui è il capo, alle esigenze del popolo, di cui appare semplice componente ma non rappresentante; e insomma condannato, in queste stesse pagine come forse nella realtà, ad essere subordinato ad una regina di carissimo costo; ed anche nella nobile fine, quasi succubo o ispirato o diretto attraverso i sensi e il sentimento dalla moglie: dignitosamente umano. Maria Antonietta invece, riscattandosi nei lunghi anni d'agonia, sembra scoprire con l'esperienza propria ciò che quella d'altri (ambasciatori e consiglieri, parenti, suggeritori) non aveva saputo insegnarle; si riconosce e dimostra figlia di Maria Teresa, e ascende nelle pagine del Castelot come nelle vicende della propria vita alla vera dignità di Regina, non a Reims, ma sul palco della ghigliottina, quale vedova Capeto.

Tutti d'accordo, dunque, sulla pietà che essa merita, e sul fatto che una quantità e una qualità diversa e minore di sofferenze sarebbero largamente bastate a riscattarla di fronte a Dio e agli uomini. Ma se Castelot simpatizza, come pare, con certe concezioni storiche e condivide i giudizi globali, mettiamo, di un Gaxotte, ci sembra di poter dire che la realtà stessa gli ha preso la mano, perchè anche dalle sue pagine si acquista la certezza che il regicidio e il terrore son stati non soltanto fatali, ma preparati, provocati assiduamente dalle vittime, e quasi assurdamente estorti o imposti a rivoluzionari titubanti per lunghissimi anni, e fino all'ultimo momento disposti almeno a contrattare la vita di due creature (e forse di cento altre), mentre la nobiltà fuggiasca, agitandosi alle frontiere, condannava la Francia rivoluzionaria all'autodifesa, e gli ostaggi dei sanculotti al patibolo.

O. S.

ILES BRODY, *Via coi Windsor*. Milano, Rizzoli.

Una risposta polemica, qua e là indispettita e pettegola oltre il necessario, alle memorie autobiografiche di Edoardo VIII, ovvero duca di Windsor. Il libro pare documentato e severo e radicato in convinzioni plausibili, tanto che spiacciono la deteriore insistenza su motivi scandalistici e la velleità di stravincere anche laddove la vittoria è assicurata da poche parole. Ma è alla lunga evidente che l'A. sa per chi rievoca e scrive: un pubblico specialmente americano, a cui la favola della Cenerentola statunitense ha dato un poco alla testa. Su questa testa, Brody mesce vigorose mazzate, ma non siamo ben certi che riesca a modificare opinioni eventualmente fondate sul sentimento piuttosto che sulla ragione, perchè, se un difetto può rilevarsi in questo libro, è che Brody sembra ignorare l'esistenza dell'irrazionale nella storia, e non tiene abbastanza conto del sentimento come promotore di azioni che possono divenire anche gesta, specialmente da parte, non diremo dei dirigenti, ma certo dei gregari americani d'oggi. Tuttavia, poichè Windsor non era americano, e poichè questa controstoria è scritta tutta secondo mentalità, educazione e rispetto della tradizione europei, possiamo ritenerla una nobile e convinta difesa della regalità, di quella vera, che si giustifica ed espone attraverso i sacrifici e le opere, assai meglio che con le crociere in panfilii. L'Inghilterra che resiste a Edoardo VIII, è la medesima che resiste ad Hitler, e Baldwin non appare meno esemplare ed espressivo di Churchill. Windsor e la più elegante signora del mondo sono acconciati per le feste che si compiacciono di frequentare. Chi poi voglia guardare più addentro, rifletterà che se il disorientamento onde l'uomo della strada è oggi sconvolto e stravolto, attinge anche i troni, manifesta un'origine, assai più che individuale e psicologica, storica e universale; così che il più vero merito di Brody è d'aver intuito e detto assai bene, che anche la coppia ducale faceva della storia, ed agiva profondamente sul futuro del mondo, comportandosi a quel modo.

O. S.

MARIO BERNABEI MARINUCCI, *Esopo ed altre novelle*. Tip. Ars-Graf, Roma.

Tutti, o quasi, poveri diavoli i personaggi che Bernabei ci presenta in questi suoi racconti. Alla maniera di Palazzeschi, personaggi buffi e matti verso i quali lo scrittore ha una sconfinata pietà, e, una simpatia, naturalmente, affidata a uno smorzamento soavissimo di toni, patetica e delicata. E' un modo di discorrere quello di Bernabei dove sembra confluiscano il sentimento affettuoso di certe situazioni e una capacità, direi, di dedurre dalle sensazioni motivi a riflessioni e a malinconie. Ma sarà pur cosa buona avvertire che le disposizioni inventive di questo scrittore non son tutte realizzate in chiave emotiva. In realtà Bernabei porta il suo impegno ad abbellirsi con colori bravi consegnati a certo suo piacere fisico di veder le cose con un tanto d'ironia quanto basti a rallegrar la pagina. Sembra a volte, il suo, un oziare dilettoso e non è che intellettiva eleganza, sembra un'annotazione marginale ed è gustosa e curiosa attenzione a un mondo complicato e stanco. Notazione corrente, scrittura succinta ma con misurata penna, immagini che tengon luogo di pittura. Un libro, insomma, che si legge volentieri. Non è poco, in questi tempi balordi.

RENZO FRATTAROLO

" *Poesia dialettale* ". Caltanissetta, Sciascia.

Il numero di maggio di *Galleria*, la bella rivista diretta da Leonardo Sciascia e nitidamente stampata dall'editore omonimo di Caltanissetta, è dedicata a studi e saggi sulla *Poesia dialettale*, un tema che in questi ultimi anni è stato riportato, mercè il valore di giovani studiosi e poeti, alla sua giusta importanza.

E' un « numero » denso ed importante, questo di *Galleria*. Si apre con un acuto studio di Ferruccio Ulivi: « Le poetiche del dialetto ». Vi hanno collaborato anche: Pier Paolo Pasolini, Mario Boselli, Enzo Mazza, Mario La Cava, Liliana Scalero.

Vi è pure una piccola antologia di poeti dialettali: scelta con intelligente rigore. Ecco i poeti presentati: Vann'Antò, Carmelo Molino, Mario dell'Arco, Vittorio Clemente, Eugenio Cirese, Aldo Spallicci, Edoardo Firpo, Cesare Vivaldi, Emilio Guicciardi, Biagio Marin (poeta degnissimo che andrebbe meglio conosciuto), P. P. Pasolini, Domenico Naldini, Aurelio Ciarrocchi.

Edizione di rara nitidezza.

C. M.

Retorica e barocco

(continua da pag. 2)

do al mondo moderno, e quindi all'arte. Il Barocco, allora, necessariamente degenera, perchè avvilito a strumento, a mezzo di propaganda. Con il Barocco termina la convivenza della Chiesa col mondo dell'arte; dopo di allora non si ha più, nè può aversi più arte religiosa, per la freddezza e la insensibilità della Chiesa di fronte al mondo dell'arte che si vuole utilizzare prima che favorire e intendere. La relazione di Spirito ha dato vita, ovviamente, alla più nutrita delle dispute avutesi durante i lavori del Congresso.

Degli altri interventi, assai notevoli sono apparsi quelli di Tapié, Chastel, Gouhier e Morpurgo-Tagliabue, di cui però non è qui possibile far cenno. Si annunzia prossima la pubblicazione degli « Atti », in cui apparirà anche una comunicazione di Eugenio d'Ors, maestro di studi sul Barocco che, impossibilitato a intervenire, ha inviato un messaggio in cui confermava la sua classica tesi che fa del Barocco una dimensione duratura dello spirito umano, efficiente in ogni fase della sua storia.

LUIGI QUATTROCCHI

IL PRIMO JOYCE

17.

Il *Portrait* è forse il solo libro di Joyce nato ed espresso tutto da una certezza, la certezza dell'arte, nato e cresciuto così, persino a spese di alcuni dei talenti dell'autore, per esempio il suo spirito comico. Non è un racconto, non è un'autobiografia, è realmente un ritratto, autoritratto liricizzato come tutti i veri ritratti da una passione, la passione dell'arte (29). È l'espressione, la palesazione d'un amore unico e irripetibile, d'un amore più forte dell'esistenza e dei suoi limiti. È insomma un'opera non soltanto geniale ma ispirata, attuata, come direbbe Hopkins, non senza invocazione e intercessione di santi (30). Autori decadenti han vagheggiato spesso e volentieri le forme e i riti del culto cattolico. Ma non so d'altri, in epoca moderna, che, liquidato non senza lotte il dubbio d'una vocazione per amore dell'arte, unica certezza in un crollo generale, si siano investiti di poteri sacerdotali, asserendo la propria missione in termini rigorosamente liturgici e persino dogmatici: « un sacerdote dell'eterna immaginazione... Oh! Nel grembo vergine dell'immaginazione la parola s'era fatta carne »; e il momento dell'ispirazione poetica è un'Annunciazione: « Gabriele il serafino era entrato nella stanza verginale ».

***Integritas, consonantia, claritas.* Stephen venerava i tre principii della bellezza e il *Portrait* li ha, in gran parte, seguiti e soddisfatti. È stato certamente il libro più sofferto di Joyce, e, se quelle parole abbiano ancora senso, anche il più bello.**

Gli anni che vanno dall'inizio del secolo allo scoppio della prima guerra mondiale sono in fondo ricchi di opere narrative in lingua inglese. Vi figurano Conrad, Hardy, James, Bennett, Lawrence con alcune fra le loro opere maggiori e, accanto a loro, in America, Dreiser, la Wharton, la Glasgow, la Cather. Ma non saprei dire se in quella letteratura figuri un altro libro altrettanto europeo del *Portrait*. Europeo, voglio dire, nelle tre dimensioni e soprattutto nella terza, europeo in profondità, nutrito altrettanto copiosamente di cultura cattolica ed europea. Ciò che Eliot ha scritto dello *Ulysses* (31) è vero, forse anche più vero, del *Portrait*. Un americano che, cercando se stesso, ha trovato l'Europa cattolica e il convento, Thomas Merton, parla a più riprese di Joyce nell'autobiografia, *The Seven Storey Mountain*. Egli ci narra dunque nei modi tipici all'americano moderno assetato d'intendere e di conoscere che a Roma portò con sè « Dryden, le poesie di D. H. Lawrence, alcuni romanzi Tauchnitz, e *Ulysses* di James Joyce », « una strana mistura » la chiama egli medesimo e dello *Ulysses* aggiunge che lo aveva in una costosa edizione e lo prestò e non gli venne restituito (I ed., pag. 217). In altro luogo del volume racconta d'un amico che telefonicamente, gli comunica, dopo la sua conversione, nel 1938, due notizie importanti, che Pio XII è stato eletto e che è uscito *Finnegans Wake* (pag. 234-35): di quest'ultimo non ci dice che lo abbia letto o visto, ma dello *Ulysses* dichiara d'averlo letto due o tre volte. E del *Portrait* dichiara che nel '38, già prossimo a convertirsi, n'era rimasto molto affascinato e lo leggeva insieme a Hopkins. Sei anni prima aveva chiuso il libro all'inizio della crisi spirituale di Stephen; ma ora è proprio quella parte che lo attira: « Rilessi il *Portrait of the Artist* e restai affascinato precisamente da quella parte del libro, dalla Missione, dal sermone del prete sull'inferno. Non era a impressionarmi il timore dell'inferno, ma la perizia del sermone. Ora, in luogo di venire respinto dal pensiero d'una simile predicazione, il che era forse nell'intenzione dell'autore, ne uscivo stimolato, edificato... e una volta ancora c'era qualcosa d'altamente soddisfacente nel pensiero che codesti cattolici sapevano quel che credevano e sapevano insegnare, e insegnavano tutti la medesima cosa, e insegnavano con coordinazione e serietà d'intenti e grandi effetti... Continuai pertanto a leggere Joyce sempre più affascinato dalle descrizioni di preti e di vita cattolica che emergono qua e là nei suoi libri. La cosa, ne son certo, stupirà molti, come una stranezza. Io credo che Joyce stesso si preoccupava unicamente di riedificare la Dublino che aveva conosciuto con tutta la vitalità e l'obiettività di cui fosse capace. Era certo ben desto a tutti i difetti della società cattolica irlandese, e in pratica non gli restava alcuna simpatia per la Chiesa che aveva abbandonata: ma nella sua intensa lealtà alla vocazione d'artista per la quale aveva abbandonato la Chiesa (e le due vocazioni non son per sè inconciliabili, ma solo lo diventarono nel caso particolare di Joyce a motivo di particolari circostanze soggettive) egli intese di riedificare con tutta la precisione di cui fosse capace quel suo mondo come realmente era.

« Perciò, leggendo Joyce, io mi movevo nella sua Dublino e respiravo l'aria dei suoi quartieri poveri, spiritualmente e materialmente: nè era sempre il lato più cattolico di Dublino che egli dipingeva. Ma nello sfondo era la Chiesa, e i suoi preti e le sue devozioni e la vita cattolica in tutte quante le sue gradazioni, dai gesuiti giù sino a coloro che soltanto s'aggrappavano all'orlo delle vesti della Chiesa. Era codesto retroscena che ora m'affascinava, insieme con quella tempra tomistica che un tempo Joyce aveva avuto in sè ». All'inizio del noviziato di trappista, un carmelitano irlandese esclama presentandolo a un superiore: « Padre, ecco uno che s'è convertito alla fede leggendo James Joyce ». E l'autore soggiunge: « Avevo detto al carmelitano che la lettura di Joyce aveva in qualche modo contribuito alla mia conversione ». Così Merton, e codesta testimonianza mi sembra possa convenientemente concludere il discorso sul *Portrait* (32).

(29) Sono interessanti in proposito, sebbene alquanto cattedratiche, le osservazioni di Wolfgang Wilhelm che, in un articolo intitolato *Das Literarische Portraet bei J. J.* e publ. in *Zeitschrift fuer Aestetische und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XXXVI, pagg. 166-73 (1942) estende al *Portrait* criteri applicabili alla natura e alla tecnica del ritratto vero e proprio. Dopo aver citato, come altri esempi di ritratti nella letteratura la *Education sentimentale*, il *Simplicissimus* e il *Wilhelm Meister*, egli scrive del ritratto, così in pittura come in letteratura: « *Zum Wesen des Portraets gehoert das Fehlen auesserer Aktion* ». Cita quindi Jung, secondo il quale il ritratto rappresenta, nell'arte, il tipo-limite dell'introversione. Sulla struttura e i caratteri del *Portrait* vedi anche la recensione di Mario Praz alla versione ital. del Pavese (« *Cronache letterarie anglosassoni* », I, pagg. 223-226).

(30) Scrive Hopkins della famosa ode *Intimations of Immortality* di Wordsworth: « Per parte mia crederei che nel giorno in cui essa fu composta non senza la loro intercessione, S. Giorgio e S. Tomaso di Canterbury [i santi protettori dell'Inghilterra] si siano adornati di rose nel paradiso in onore dell'Inghilterra » (Lettera a R. W. Dixon, Dublino 23 ottobre 1886). Si ricorderà che Hopkins in quegli anni insegnava il greco nella Università che Newman aveva fondato e che Joyce in seguito frequentò.

(31) Eliot ha definito Joyce « il più cattolico scrittore creativo del nostro tempo » (1935) e dell'impiego del mito nello *Ulysses* ha scritto, che il mito joyciano è la massima espressione che abbia trovato la nostra epoca e che il metodo di Joyce è una delle vie che rendono possibile per il mondo moderno l'arte. Quanto al *Portrait* lo Strong, op. cit., indica giustamente come il più rivelatore e profetico che Joyce abbia scritto su se stesso e il proprio stile e la tecnica di tutta la sua opera e non del solo *Portrait*, il brano compreso fra le parole: « *A day of dappled seaborne clouds* » e « *A voice from beyond the world was calling* ».

(32) J. Joyce, scrive Ussher, op. cit., « fu uno dei pochi grandi uomini di questo secolo che abbiano realmente incontrato in gioventù il dogma religioso... ».

IV

ALCUNE LIRICHE E UN DRAMMA

Le fonti di quelle trentasei brevi poesie che sono raccolte in *Chamber Music* ci vengono indicate scrupolosamente dal Joyce stesso in *Stephen Hero* e nel *Portrait*. Volevano essere libere imitazioni dei *songs* elisabettiani e di ballate folcloristiche, dei brevi *lieder* insomma da cantarsi e accompagnarsi con la musica, e come tali alcune ne sono state accolte ed eseguite in svariate edizioni. Joyce, come è naturale, era sensibile specialmente ai dati musicali ed evocativi del verso, e, coerentemente, intendeva la lirica come immediata effusione di stati d'anima non suscettibili di svolgimenti in ampiezza e profondità: « La forma lirica è in effetti la veste verbale d'un istante emotivo ridotta alla sua più semplice espressione... ». La sua vocazione era per l'epos ed è appunto nella struttura epica del *Portrait* e dello *Ulysses* che troveremo incorporate le sue più felici pagine liriche e drammatiche (1). Le liriche in senso proprio e l'unico dramma pubblicato e rappresentato, gli *Exiles* (2), vanno pertanto visti in codesta luce, come aspetti minori e sperimentali della sua opera. E nelle pagine del *Portrait* abbiamo visto come al superbo lirismo delle pagine introduttive sull'ispirazione e la genesi di una *ballatette* del giovane Stephen contrastino i versi incerti della *ballatette* stessa. Le liriche contenute in *Chamber Music* sono assai meno impegnative e per questo più valide, più felici. Vanno, ripeto, ascoltate più che lette e ascoltate con accompagnamento di musica e di canto. Il critico o il lettore critico potrà al più riconoscervi alcune risonanze e precisare in che consista quell'imitazione che l'autore ha genericamente dichiarato in anticipo. Era pressochè inevitabile che in questi versi le fonti elisabettiane si contaminassero di fonti romantiche e decadentistiche, e la passione giovanile di Joyce per la lirica di Shelley ci viene inoltre documentata dalle pagine di *Stephen Hero* e del *Portrait*, accanto alla passione per Byron. Cercherò di meglio precisare alcune derivazioni, meglio individuabili, di solito, nei versi e nelle battute iniziali, nelle aperture. Così nella prima il secondo verso, *Make music sweet*, ha un timbro shakesperiano; la seconda poesia è tutta decadentisticamente evocativa, e così anche la terza, che ha un primo verso saltellante e non felicemente virgiliano: *At that hour when all things have repose*, e un secondo verso non felicemente romanticheggiante: *O lonely watcher of the skies*: la terza è una ottocentesca romanza che a noi può richiamare Tosti; la quinta è crepuscolare nei modi della *Celtic Twilight*, la sesta, al pari di altre, scaturisce da un fondo erotico.

(continua)

AUGUSTO GUIDI

(1) Sulla struttura musicale del periodo nel *Portrait* e nello *Ulysses* vedi: l'introduzione di Alberto Rossi alla traduzione italiana del *Portrait* (Torino 1933); l'introduzione dello stesso alla sua traduzione dei *Pomes Penyeach* e il terzo episodio dello *Ulysses* (Milano 1949); due articoli di G. Cambon, in *Aut aut* nn. 16-17 (entrambi con bibliografia).

(2) Il primo dramma di Joyce, che non fu mai pubblicato, reca il titolo significativamente autobiografico di *A Brilliant Career*. Esso venne letto e apprezzato dal critico W. Archer. *Exiles* fu rappresentato la prima volta in una traduzione tedesca a Monaco di Baviera nel 1919 (non 1909 come si legge nella introduzione alla traduzione di Linati e nella lettera italiana di Joyce, così come il Linati la riporta). Tanto il Linati quanto il Wilson e anche il Larbaud sembrano sopravvalutare gli *Exiles*, di cui il Levin dà un più equo giudizio in *The Essential J. J.* pagg. 269-370.

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI

SOCIETA GRAFICA ROMANA
Via Cesare Fracassini, 60
Via Ignazio Pettinengo, 25

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "**IDEA**" diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 38 - ROMA, 19 Se.

ABBONAMENTO ANNUO L. [illegible]
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

CRISI DELLA SCUOLA E PREPARAZIONE DEGLI INSEGNANTI

Le discussioni che si sono accese in questi ultimi tempi, anche sulla stampa quotidiana, quasi a epilogo della sessione estiva di maturità, sul funzionamento della nostra Scuola media classica, nel constatare la diminuita rispondenza della scuola alle tradizioni del suo passato e alla sua missione umanistica, tra i vari aspetti del problema hanno posto l'accento sulla decadenza qualitativa del personale insegnante.

Sono incontestabili al riguardo le considerazioni svolte da più parti, sulla base dei dati statistici, intorno alla percentuale sempre più modesta dei vincitori, in confronto al numero dei candidati nei concorsi a cattedre per la scuola media. È stato sottolineato, tra gli altri, il risultato di uno tra i più importanti concorsi per la scuola media superiore (italiano, lettere latine e storia), dove la percentuale dei vincitori è scesa all'1%. Un fenomeno così vasto non può certamente ridursi ad una causa unica, ed in parte, anche, è lo scotto inevitabile di una sempre maggiore dilatazione della scuola, alla quale non ha potuto corrispondere, sinora, da parte dello stato, uno sforzo adeguato per attirare alla missione dello insegnamento gli elementi meglio dotati. Specie nell'immediato dopo-guerra, nella crescente richiesta di insegnanti, le facoltà di lettere sono state prese d'assalto proprio dai meno idonei e mal preparati da studi medi improvvisati. È un po' crudo, ma in qualche regione si è potuto persino mettere in rapporto la crescente crisi nel settore delle collaboratrici domestiche con l'affluire alle Università, dai paesi di campagna, di ragazze per nulla adatte ad occupazioni intellettuali... Tutta questa gente, sia pure con qualche anno di ritardo, ha finito col conseguire la laurea e con lo inserirsi stabilmente nel supplentato. È una massa il cui peso è considerabile, soprattutto nella scuola media dei piccoli centri.

Tutto questo è purtroppo avvenuto, e se anche uno sforzo di risanamento è da più anni in atto, dove più dove meno, è difficile, come tutti sanno, fermarsi sopra un piano inclinato, o addirittura risalire una china. La inflazione dei titoli di studio, nel suo procedere, somiglia molto alla inflazione della moneta. Stabilizzare è pertanto il primo compito del finanziere prudente.

Ma tutto questo processo al passato può essere scarsamente concludente. Giova piuttosto considerare, e sia concesso di farlo ad un vecchio docente universitario, che non è del tutto inesperto della scuola secondaria, alcuni aspetti tecnici della questione, relativi alla formazione professionale degli studenti di lettere nelle nostre Università. Si deve infatti constatare, accanto alle cause generali, la nefasta influenza di taluni ordinamenti didattici che hanno praticamente disarticolato il funzionamento delle facoltà di lettere e ridotto la loro efficacia nella preparazione dei giovani allo esercizio professionale, cioè allo insegnamento, senza, per altro, intensificare il perseguimento di quello che è l'altro fine della Università, il progresso della ricerca scientifica.

Come in tutte le cose, bisogna rifarsi daccapo, e il capo, in questo caso, è la riforma Gentile, alla quale si deve anche la creazione dei magisteri, dei quali non è molto il bene che si può dire. Ma, per brevità, rinunziamo a parlarne. Prima di Gentile gli ordinamenti didattici della facoltà di lettere erano in qualche modo rigidi: biennio comune per tutti, senza premature specializzazioni, con esami obbligatori su discipline fondamentali. Si consolidava così, e si approfondiva, la cultura letteraria e umanistica acquisita nel Liceo, e si provvedeva a rafforzare la preparazione del futuro insegnante nelle materie che avrebbe professato dalla cattedra. Il secondo biennio favoriva la specializzazione (classica o moderna) ed educava o risvegliava, in chi ne fosse capace, la vocazione scientifica, attraverso la preparazione di una tesi di laurea.

Caratteristiche di questo ordinamento erano:

a) il biennio preparatorio con le letterature italiana, latina e greca, obbligatorio per tutti indistintamente.

b) l'esiguo numero di esami di materie libere, cioè a scelta dello studente, non più di una per ogni anno di corso.

Quand'era a Pisa, studente di filosofia, Giovanni Gentile vi incontrò, attraverso il maestro Donato Jaia, la filosofia dei begriffi, come anche si chiamava, allora, in Italia, la filosofia di Hegel.

Parve forse ostica al giovane che, venuto in Toscana dalla nativa Castelvetrano si accostava alle fonti della migliore cultura italiana, letteraria e storica, attraverso maestri come il D'Ancona e il Crivellucci, certa rigidezza degli ordinamenti didattici, e soprattutto la imposizione, agli studenti di filosofia, come obbligatorio, di un esame di fisiologia, che proprio a Pisa era particolarmente severo.

Il Gentile dovette avere in uggia tale insegnamento, ritenuto indispensabile alla formazione del filosofo dal positivismo allora imperante, lui che, quando potè farlo, bandì persino l'insegnamento della psicologia dai licei e dalle facoltà di lettere.

Quando il filosofo divenne legislatore si risovvenne della giovanile esperienza e, nel disegnare, nel 1923-24, la sua riforma della Università italiana, proclamò, nel piano didattico, la libertà del discente di scegliersi un piano di studi confacente alle proprie tendenze ed ai propri gusti. Questo principio aveva come correttivo l'obbligo, dopo la laurea, di un esame di abilitazione professionale. Nella pratica, il buon senso delle facoltà, che limitarono con ragionevoli piani di studio la libertà di scelta dello studente, temperò notevolmente gli inconvenienti del sistema che, apprezzabile in teoria, tendeva nella pratica a risolversi, da parte dello studente, nella scelta degli esami più facili. Si evitò così il pericolo che ci si potesse laureare in medicina senza aver sostenuto gli esami di anatomia, o, in legge, senza l'esame di diritto amministrativo. Soprattutto negli studi di carattere tecnico la autonomia del discente appariva senz'altro pericolosa. Anche nelle Facoltà di lettere il buon senso tradizionale delle facoltà finì col far prevalere, attraverso i piani di studio consigliati, un ordinamento didattico che ricordava assai da vicino quello anteriore alla riforma Gentile e limitava ad alcune discipline complementari la libera scelta dello studente. Fu per tal modo assicurata e garantita, attraverso la obbligatorietà di certi insegnamenti fondamentali, la formazione professionale dei futuri insegnanti delle scuole secondarie.

Le cose cambiarono, o almeno cominciarono a cambiare, dopo un decennio, quando, al governo della scuola, salì un quadrumviro, che voleva fare la «controriforma», ma, per quanto riguarda almeno la facoltà di lettere, De Vecchi si limitò ad accrescere il numero delle materie obbligatorie, e, come fondamento della asserita «romanità» rese obbligatoria, per tutti gli studenti di lettere, la storia romana «con esercitazione di epigrafia». Sino a quel momento la storia romana, criticamente insegnata sulle fonti greche e latine, era considerata non meno che la storia greca, disciplina del gruppo classico. La innovazione, giustificata sul piano nazionalistico, ma non egualmente bene sul piano didattico, tuttavia persiste. È il caso di dire, col Poeta: «muor Giove e l'inno del Poeta resta».

Quello che venne due anni dopo fu un ministro di grande disinvoltura e spregiudicatezza, educato com'era a giostrare dilettantescamente con la sofistica del neorealismo. Come il suo predecessore, era piuttosto un politico che un uomo di cultura, e non più, come i ministri precedenti, uno studioso che sentisse una sua personale responsabilità verso la scuola e verso la cultura. La mano del chirurgo non è mai così disinvolta come quando pensa di operare *in corpore vili*...

Per la facoltà di lettere la innovazione introdotta dal Bottai (1936) nell'ordinamento didattico consiste in una pressochè integrale applicazione del principio gentiliano della libertà del discente. Per effetto di esso su una ventina di esami richiesti per l'ammissione alla laurea in lettere, una diecina sono a scelta dello studente. È facile immaginare che nella pratica tale scelta si risolve in una vera e propria fuga verso gli esami più facili.

Contemporaneamente, quello stesso ministro che di lì a qualche anno sarebbe partito volontario contro la Grecia, mosse guerra al greco, che era stato disciplina fondamentale e formativa per tutti gli studenti di lettere, e ne limitò la obbligatorietà ai soli iscritti della sezione classica, che sono, naturalmente, una decima parte del numero complessivo.

Sono questi due provvedimenti, la libertà indiscriminata dello studente e la abolizione del greco, rimasti immutati sino ad oggi, nonostante le guerre ed i rivolgimenti, che hanno contribuito a rendere deteriore la preparazione professionale dei futuri insegnanti di lettere nella loro continuata applicazione che ormai si prolunga da oltre tre lustri. È vero che alla libertà di studi universitari dovrebbe fare riscontro una individuale preparazione professionale, comprovata dall'esame di abilitazione all'insegnamento. Ma son proprio questi esami a mostrare la difficoltà, per i candidati allo insegnamento di procurarsi da soli quella formazione professionale che la facoltà di lettere rinunzia a dar loro, traviandoli, con una maleintesa libertà verso studi aberranti, senza che abbiano sufficientemente consolidato la loro cultura generale.

La limitazione dello studio del greco può essere considerata, d'altro lato, un colpo grave alla scuola umanistica, in quanto, dissociati dal greco, gli stessi studi latini decadono e si vanificano, come l'esperienza va largamente mostrando. Si è dimenticato che il fondamento della educazione umanistica è il contatto personale sui banchi della scuola cogli spiriti magni di Grecia e di Roma e coi valori umani di cui sono così ricche quelle letterature per lo intenso idealismo di cui sono animate. Il mondo antico è unità, e il latino senza il greco si impoverisce, privato com'è della naturale prospettiva storica e del terreno in cui si inserisce.

Si farneticò senza costrutto di neoumanesimo, ma non si fece nulla per sostituire quei valori educativi che si andavano obliterando, pur nello ostentato ossequio alla tradizione umanistica della scuola.

Non v'è motivo pertanto di sorprendersi dello scadere della funzione umanistica della scuola classica, quando si constati lo scadere della formazione umanistica degli stessi insegnanti. Quante volte non è accaduto di vedere le discipline classiche nei ginnasi e nei licei affidate, sia pure come supplenti, a docenti che quelle discipline non avevano per nulla coltivato negli anni degli studi universitari?

L'ultimo colpo alla scuola classica e umanistica lo ha poi portato, senza volere e forse senza parere, la stessa scuola media unica, attuata con ritardo, ma anch'essa preparata e predisposta dal ministro di cui si è discorso. Le molte cose che si possono dire a favore di questa scuola sono di carattere sociale, o comunque esteriore al suo effettivo rendimento. Quello che interessa rilevare nel quadro della presente esposizione, è che essa ha indubbiamente abbassato il livello di cultura degli alunni destinati alla scuola classica.

E non c'è da meravigliarsi pertanto, se anche per questo essa appare sempre meno in grado di assolvere il compito che le è assegnato. L'esperimento della scuola media unica è ormai in atto da un numero di anni sufficiente a trarne apprezzamenti e conclusioni. Il farlo sarebbe forse utile, ma ci porterebbe comunque lontano dal presente assunto, che era di segnalare certe deficienze tecniche nella formazione professionale dei futuri insegnanti di lettere.

Rimandiamo dunque il discorso ad altra occasione.

BRUNO LAVAGNINI

UN NUOVO SCRITTORE TRECENTISTA SICILIANO
e una lingua ancora da scoprire

Non avviene spesso, è vero, e certo avviene meno spesso di scoprire una statua o un quadro d'autore, ma di tanto in tanto capita anche nel campo degli studi letterari di sentire che si è scoperto uno scrittore. Voglio dire un *antico* scrittore perchè i *nuovi* scrittori, cioè i contemporanei, si scoprono anche troppo spesso, dato che non è necessario ambientarli storicamente, nè è facile inserirli nel processo di una tradizione. Le scoperte degli antichi scrittori, quelli di valore, sono dunque rare, sempre più rare e specialmente quelle di scrittori — degni veramente di questo nome — in dialetto e non in lingua. Se poi si tiene presente che i più antichi scrittori in siciliano (cioè i trecentisti, dato che i poeti della *Magna Curia* di Federico II scrissero in lingua illustre) si contano a stento sulle dita di una sola mano, salterà agli occhi l'importanza del ritrovamento, che è veramente notevole.

Si tratta dell'unico testo fin qui noto in prosa siciliana, che sia datato (1373), che sia autografo e che non sia un volgarizzamento dal latino nè un'opera storica, ma d'oratoria e d'invenzione nel tempo stesso. S'aggiungano i meriti letterari e linguistici non indifferenti, e potremo dire che il testo ora scoperto, in quanto s'impone su tutti gli altri testi coevi, si può (come dire?) paragonare — letterariamente parlando — alla scoperta del petrolio nel nostro sottosuolo. E bisogna onestamente riconoscere che anche qui il merito è della Regione Siciliana, essa stessa frutto del rinnovato clima spirituale isolano, che ha permesso di dissodare questo terreno metaforico, così come quello reale. Ma procediamo con ordine e raccontiamo i fatti.

☆

Nel 1899 uno studioso francese, S. Berger, in una paginetta della celebrata rivista *Romania* accennò alla esistenza in Ispagna, nella Bibl. Naz. di Madrid, di un codice in volgare siciliano contenente il commentario o «sposizione» (come si diceva allora) sul Vangelo della Passione secondo S. Matteo, e ne diede l'*incipit* e l'*explicit*. Circa un decennio dopo si recava a Madrid uno dei nostri più valenti filologi, allora alle prime armi ed ora defunto, Luigi Sorrento, il quale fece fotografare il codice ripromettendosi di pubblicarlo per intero; ma — o perchè le pagine del manoscritto fossero molte (dimenticavo di dire ch'è una delle opere più lunghe che conosciamo in dialetto e non soltanto per quell'epoca), o perchè distratto da altri studi o da altre vicende — il Sorrento si limitò solo a pubblicare nel 1920 un *Pianto di Maria* in versi siciliani, inserito nel commentario e ad illustrarlo adeguatamente.

Null'altro si è fatto in questi ultimi 35 anni, benchè più d'uno si sia interessato, più o meno platonicamente, del testo in questione, in modo particolare Salvatore Santangelo e il sottoscritto, chè potè, per cortesia dell'allora direttore della Biblioteca Universitaria di Palermo, prof. Bruno Lavagnini, avere le fotografie dell'intero codice. Il dott. G. Cusimano ripubblicò qualche anno fa con alcune correzioni il *Pianto di Maria*, ma ovviamente non si propose lo studio della intera opera. La quale oggi finalmente vede la luce, 55 anni dopo quel breve annunzio, ad opera di un giovane studioso di promettente avvenire, il dott. Pietro Palumbo, nella *Collezione dei Testi antichi siciliani dei secoli XIV e XV* da me diretta; ed anzi, per essere più esatti, vede la luce il primo dei due volumi di cui consterà l'intera opera, che reca in principio una nutrita introduzione nella quale si discute e il problema dell'individuazione dell'anonimo autore del commentario e il problema della valutazione storica, letteraria e linguistica del testo.

☆

L'autore del commentario o *Sposizione del Vangelo della Passione secondo Matteo*, è, come si rileva dagli elementi interni che offre il manoscritto, un francescano siciliano che ha conseguito la laurea in teologia prima del 1373, che è vissuto un certo tempo a Parigi, che ha visitato la corte papale ad Avignone (dove aveva amici influenti) e la Provenza, che è ministro della provincia di Sicilia dell'ordine dei frati minori, che è maestro in sacra teologia, e che nel 1372 è rimosso dalla carica e dall'insegnamento per evitare scandali, data l'insofferenza dei monaci suoi colleghi che l'accusarono persino di non godere il favore del re. L'inquisitore Simone da Puteo lo accusò di eresia, ma ecco il nostro frate, che si chiamava — diciamone pure il nome — Nicolò Montaperti, della famiglia Casucchi, da Agrigento, ribellarsi e validamente difendere le sue ragioni in curia fino ad ottenere (1375) pieno riconoscimento della sua ortodossia e riammissione in carica dal Pontefice, che lo mandò, con altri, suo ambasciatore a Firenze durante la guerra degli Otto Santi (1375).

Qui egli conobbe Franco Sacchetti di cui divenne presto amico, e che di lui parla nelle sue *Sposizioni di Vangeli* lodando l'oratoria del predicatore siciliano e chiamandolo «gran teologo»; e conobbe altresì Coluccio Salutati, cancelliere della Signoria, che nello stesso 1375 gli indirizzò una lettera in tono rispettosissimo ma fermo (Nicolò era partito da Firenze lasciando molte ammonizioni ai fiorentini e invitandoli a far pace con la Chiesa). Il nostro Nicolò doveva essere già stato altre volte a Firenze, egli che aveva studiato a Bologna, e doveva godervi (come dice il Papa stesso in suo latino) molte simpatie. Poco dopo la missione fiorentina (maggio 1376) fu fatto vescovo di Aemonia (Cittanuova d'Istria) e subito appresso (febbraio 1377) arcivescovo di Palermo. Non sappiamo esattamente che questione abbia avuto coi suoi turbolenti conterranei: il fatto è che nel 1382 o 83 lasciò la carica, forse perchè venuto in uggia ai Chiaramonte che fecero eleggere al posto suo un loro familiare: e non tornò più sul soglio arcivescovile, neppure nel '92 quando entrò re Martino a Palermo: ormai egli era vecchio (doveva esser nato nel 1325), e dovette morire qualche anno dopo. Lasciò però parecchie opere, tutte o quasi tutte, eccetto la nostra *Sposizione*, perdute, ed è perdita — in verità — assai commendevole: versi in latino in onore di S. Francesco, e trattati, sempre in latino, *De futura vita*, *De domino Iesu Christo ad infideles*; in volgare siciliano, un *De Deo*, un *De anima* e un *Cur Deus homo*. La lettura della *Sposizione* rimastaci però è sufficiente ad attestarci la sua vasta e varia cultura: ricorda e cita tra gli antichi Virgilio, Lucano, Stazio, Ovidio, Cicerone, Lattanzio, Catone, le *Etimologie* di Isidoro, e fra i moderni il *Purgatorio di S. Pa-*

(continua a pag. 2)

ETTORE LI GOTTI

SOMMARIO

Lettere d'amore

Per quanto ci risulta, l'antichità pagana non ci ha lasciato lettere d'amore. Quella di scriverne è forse una moda nata col cristianesimo che introdusse nei rapporti fra uomo e donna un elemento spirituale, creando il bisogno della reciproca confessione che fu come un'apertura nelle pieghe dell'anima. Non a caso la raccolta di lettere ordinata da Carlo Betocchi («Festa d'amore», Vallecchi Editore, Firenze), che è come un commento o un'appendice alla sua raccolta di liriche che porta lo stesso titolo, si apre con quelle di Abelardo ed Eloisa che ci fornirono il prototipo del romanzo psicologico. Avevamo avuto i lamenti accorati di Catullo per la perfida Lesbia; ma non avevamo avuto il dialogo di due creature che si specchiano l'una nell'altra e trovano alimento alla propria passione nel reciproco rivelarsi.

Nei due famosi amanti i pensieri si colorano di misticismo e si purificano nella visione di una seconda vita, si sublimano nella contemplazione di Dio a cui tendono, dandoci il senso di un evo permeato del mistero dell'al di là. Dall'incontro di Abelardo ed Eloisa deriverà fino a Dante e a Petrarca un modo di interpretare platonicamente gli affetti umani, con uno scavo continuo e sottile.

Carlo Betocchi, illustrando nella prefazione il concetto seguito nella compilazione di questo lavoro vastissimo (settecento pagine con circa cinquecento testi di ogni paese), mette l'accento sul modellarsi del linguaggio amoroso alla cultura corrente. Il fondo è eterno; ma, nel suo esteriorizzarsi, si plasma secondo gli umori e i costumi che sono in voga e spesse volte secondo le caratteristiche etniche. Così, come abbiamo visto, nel Medioevo l'amore è dialettico e misticizzante mentre nel Rinascimento è estetizzante, si veste di eleganze e si vena a volte di scetticismo.

In questa antologia, fra gli scrittori del '500, da una parte abbiamo Bembo con le sue squisitezze petrarchesche e dall'altra l'Aretino beffardo e caustico con un sottofondo di tristezza che lo riscatta ai nostri occhi. Riappaiono, come nella società ateniese, le etere colte che si intrattengono in amorosi conversari, preparandosi al ruolo che avranno nella letteratura moderna. Ma senti il sapore della civiltà umanistica in questa frase di Camilla da Pisa a Filippo Strozzi: «Circa molte cose non achade reiterarle perchè son certa ch'el favorito t'arà informato benissimo, et essendo ancora materia hodiosa non vo' parlarne. Noi siam qui; et niente mi dà più briga e anxietà, poichè tu, padron mio, mi si' appresso; sotto al tuo presidio crederei difendermi dal furore di Giove e di quanti Dei si trovano, e sotto il tuo vessillo andrei intrepida contro ogni forte esercito...».

L'epistolografia acquista ampiezza fino a trasformarsi in genere letterario nel '700, il «secolo dell'anima sensibile». La donna specialmente, acquistando coscienza di sè, affida alla pagina i segreti di cui era gelosa, cominciando a guardarsi dentro con maggiore autonomia dall'uomo. Se nei secoli precedenti la lettera amorosa è un grido, ora diventa, con la portoghese Marianna Alcoforado, creazione artistica. Ogni lettera è il capitolo di un romanzo, il racconto in prima persona di un dramma con quel tanto di fantastico che la materia richiede. Andiamo così verso il romanticismo e ai romanzi epistolari di Goethe e di Foscolo che danno il tono all'epoca delle passioni tempestose, in cui all'elemento individuale si intrecciano motivi patriottici e sociali, dove l'idea di patria e di libertà s'identifica spesso col volto di una donna. Se l'autore del «Werter» chiude olimpicamente la sua vita e il poeta di «Jacopo Ortis» finisce malinconicamente i suoi giorni nell'esilio londinese, Byron cade a Missolungi per l'indipendenza della Grecia e Hölderlin si rifugia nella pazzia. Nella loro fiammeggiante scia centinaia di giovani pagano il loro ideale sulle barricate e sui campi di battaglia. Si va incontro alla guerra del 1914 con questo bagaglio di sentimentalismo eroico che si sgretola nel fango delle trincee.

L'amore, del '900 diventa difficile, si complica come si complica la nostra vita: è letterario in D'Annunzio che pensa sempre alla bella pagina e al futuro lettore, paradossale in Proust, allucinato in Dostojewskji, inebriante come un frutto proibito in Enrico Thovez, malaticcio e ironico in Guido Gozzano, serafico in Italo Svevo, angosciato e metafisico in Kafka. I più vicini a noi, nel tempo, sono Dino Garrone, morto giovanissimo a Parigi nel 1931 e Leone Ginzburg, morto in prigione a Roma nel 1944. Nell'uno c'è ancora il gusto della prosa lirica ereditata da D'Annunzio, nell'altro la coscienza serena di chi affronta un destino di sangue senza tremare.

GIACOMO ETNA

EVOLUZIONE E INVOLUZIONE DI GATTO

Della stagione ermetica Alfonso Gatto è stato uno dei lirici più significativi, forse la punta più ardita, e intorno alla sua poesia, da *Isola* (1929-1932) sino al primo volume dello «Specchio» mondadoriano, i critici hanno assai discusso, variamente valutando pregi e limiti. Ma sin dal libro d'esordio era possibile avvertire in questa poesia il gusto prevalente per un linguaggio musicale ed ellittico, in cui gli impasti più estrosi pareva secondassero più il gioco del caso e della rima che la linea di un'individuata esperienza d'anima. In una poesia a volte modulata in schemi di metrica chiusa, a volte distesa in una prosa lirica colloquiale, Gatto scopriva la sua felicità e i suoi pericoli in una vena ariosamente impressionistica, tesa ad una condizione di surrealtà, di malinconia estatica.

Già in *Isola* a cadenze, inflessioni, intonazioni che potevano ricondurre a suggestioni e influssi diversi — da Onofri a Campana — affiorano accenti propri di una voce singolare. Si rilegga *Carri d'autunno, Erba e latte* («Mansueta di campani, la sera remota — alle finestre pallide di cielo — odora umido, e tace in gradini la casa vuota. — Svanisce, continuo tepore di gelo, — nella bottiglia verde il latte: nuvole chiare — lontanano nel fioco armonioso tacere — della campagna...), *Tramonto, Solitudine*: una ricerca d'aerei impasti, un contrappunto di musicali riposi nella modulazione chiusa del discorso lirico, fanno già stacco in questa voce, in questo modo di pronuncia: ed ecco affermarsi e svolgersi quella nota d'idillismo assorto e malinconico che è forse tipica in questo autore.

In *Morto ai paesi* (1933-37) tornava, con poca diversità di esiti ma con più matura coscienza, quella singolare «contaminatio» fra idillismo e surrealismo con figurazioni a volte più strane: bisticci, onomatopee, vocalismi ricercati, lambiccati analogismi scoprivano la linea di minor resistenza di questa poesia, dove pure il discorso giungeva talore a placarsi in voce di naturale idillio (Cfr. *Novilunio*) e l'endecasillabo assumeva, in fresche aperture, una levità inedita. (Si rilegga *Canto alle rondini*). Nelle calme e lavorate quartine di *Assedio* pareva che Gatto avesse inconsapevolmente cristallizzato la sua poetica, la poetica dell'*assenza*: «L'estrema assenza dove vivi uguaglia — la tua vita al deserto: la pianura — di sera al vento scalda la sua paglia — nel riverbero lungo delle mura. (.....) E ti somigli nel ricordo: odore — d'altre sere accaldate alla tua fronte — verso braccia di fieno, alla pianura — già cheta di pagliai alzava il vento — un villaggio di luna ed era pura — assenza la tua vita nel momento — d'apparirle sorpreso...». Eppure a questa condizione di assenza si poteva riconoscere una validità solo in quanto il margine decifrabile non si esauriva: assenza si intendeva e giustificava come stato dell'essere depurato dalla contingenza materiale, dalle occasioni esterne e opache del vivere; e l'indicazione poteva risolversi in quella di presenza totale dello spirito, spiegato nelle sue naturali diramazioni, nelle sue più fonde radici, a rigustare una natura nuova, intatta.

In *Arie e ricordi* (1940-1941) si trova una delle liriche più belle di Gatto, che la critica è stata concorde nel riconoscere un piccolo capolavoro: *Lelio*. Ma anche questa lirica non si può intendere senza muovere dalle considerazioni su cui sopra abbiamo indugiato. Poesia come assorto distacco: figurazione così lieve che la pronuncia delle cose è di per sè trasfigurante: «La tua tomba, bambino, — vogliamo sia sbiancata — come una cameretta — e che vi sia un giardino — d'intorno e l'incantata — pace d'una zappetta... (.....). Ora, che appaia — la luna e del suo vento — lasci più solo il mondo, — ci sembrerà d'udire — nell'aria il tuo lamento. — Era un tuo grido a fondo — l'infanzia, un rifiorire... — Inventaci la morte, — o bambino, i tuoi segni — come d'un gioco infranto — rimasero alla sorte — del vento, ai suoi disegni — di nuvole e di pianto».

Dopo *Lelio*, nel volume vallecchiano delle Poesie di Gatto incontriamo altri componimenti sui quali un discorso più dettagliato dovrebbe sostare; ricordiamo almeno *Ai monti di Trento*, limpida e ariosa in un suo contrappunto tra familiare e popolaresco, e fra le *Tre arie per la sua voce* (1941) le «Canzonette» *Dorma col suo sorriso*, delicato idillio in equilibrio fra senso e musica, e *Io non ricordo il volto*, dove la poesia si estenua in pura variazione vocale mentre la parola, tutta assorbita nel ritmo, appar come disancorata da una viva e sofferta esperienza umana.

Nelle *Nuove poesie* (1941-1949) Gatto sembra orientarsi verso una condizione più aperta di canto, in cui lievita una singolare facoltà di sensazioni freschissime che la parola incarna e decanta. E soprattutto sensazioni di colore, sfumature e tinte riconquistate su un dolce fondo memoriale (per un suo estroso, squillante gusto del colore si dovrebbe ricordare a questo punto *Il sigaro di fuoco* (Poesie per bambini, 1946) una esperienza non trascurabile, come testimonianza di inclinazioni e soluzioni tecnico-formali, di umori, sentimenti e risentimenti di Gatto): nè, tuttavia, le *Nuove poesie* rinnegano il primo Gatto, con i suoi andanti leggeri di canzonetta, con i suoi estrosi impasti e i più impensati trapassi e «salti di concetto»; sì che spesso si ha l'impressione di un lavoro esercitato sulla pura materia verbale. Non cercheremo così in queste *Nuove poesie* il migliore Gatto dove il suo gusto analogistico si contorce nelle soluzioni più temerarie, ma piuttosto là dove il gioco delle sensazioni dei colori della luce della musica verbale si armonizza sulla trama di un'idea unitaria, di un sentimento profondo nella poesia (*La luce*, per fare un esempio).

Per *La forza degli occhi* — l'ultimo libro di Gatto (Mondadori, 1954) — si è parlato di un ideale ritorno a certe acri soluzioni espressive dei primi lavori, nè si nega la possibilità di sotterranei raccordi e riflessi interni; ma questa riassunzione di antiche istanze surrealistiche e astrattistiche, è difficle negarlo, ha sapore d'involuzione. Non che Gatto non spieghi anche in questo libro una sua accesa dinamica d'invenzioni, ma troppo spesso si scopre la facilità e la bravura del giocoliere raffinatissimo, viziato dalla sua stessa spericolatezza. Infischiandosene della logica e della sintassi Gatto si butta a capofitto nel gioco che gli piace: nascono le analogie più strane, gli accostamenti più gesticolanti e assurdi: «La ruggine della dolcezza — e più del sole l'accaglio del tetto, — l'uomo dal ciuffo di carota — urla in mezzo alle fiamme dell'estate... (*Estate*).

Un senso quasi ossessivo del colore, dell'attenzione visiva, circola in questi versi, ma troppo spesso sparisce fin l'ombra, di qualsiasi nesso logico («La bibita improvvisa d'un colore azzurro ch'era donna — a bande d'ombra, dal ritratto fugge — la scuola d'una volta»: *Portone*). Parole, immagini, gesti, in un groviglio di salti mortali, stridono in prospettive di un gusto che potremmo dire cubista; *Soldati* ha questo avvio: «Al lampo delle ringhiere — fiammanti chicchirichi — i soldati dicono si — con tutti i piedi». Altrove il discorso si deforma in un clima di morbosa allucinazione, in un surrealismo del grottesco che sfiora il divertimento assurdo e si perde in giochi di parole che danno il senso dell'abuso verbale, del vuoto; *Giostra*: «L'aria accorre al suo volto — col volto di tutti i volti — col piede in fallo dei volti — che soffiano il fuoco. — L'aria impalla la sera — limpida come un'idea...».

Gatto ha scritto delle buone poesie — ermetica o no fosse la sua stagione, la sua «cifra» — ed altre forse ugualmente buone potrà scriverne; ma questa della *Forza degli occhi* non ci sembra la strada giusta. Hanno tirato in ballo, per quest'ultimo volume, nomi e poetiche di Francia. Il guaio è che certi rinvii sono anche troppo scontati. Nessun poeta, in genere, è esente da suggestioni di altri poeti o di un clima letterario, ma quando una poetica si cristallizza, diviene filtro meccanico, un gioco che sfiora l'assurdo e il sentimento dell'uomo si deforma e si smarrisce, per la poesia, allora, i conti non tornano.

ALBERTO FRATTINI

Un nuovo scrittore trecentista siciliano

(continua da pag. 1)

trizio, Dante, alcune cronache, opere di astronomia e di scienze naturali ed esatte. Nulla invero di eccezionale rispetto a quella che era la cultura dei letterati del sec. XIV, nulla tuttavia di diverso e da meno della cultura di un Cavalca, d'un Passavanti e di altri scrittori cosidetti «minori» del nostro '300. Siffatta cultura ha un carattere enciclopedico, composito e folkloristico, che acquista tanto più in superficie (cioè si espande in mille «curiosità» e con uno stile alla continua ricerca di legami ipotetici) quanto più perde in profondità e in volume. Bastano pochi tocchi per illuminare tutta una scena, per dar vita a un quadro; si veda ad esempio la descrizione del dolore di Maria sotto la croce: i verbi incalzano con una precisione ed una icasticità veramente fuor del comune «Comu possu eu diri: — Senza dogia siati vui, santa Maria —, quandu tu fusti sì plina di dogli, ki a ppedi di la cruchi stranguranasti? O donna, o santa, o dulchi Maria, o donna, o santa eu pensu quandu audisti sunari la trumbecta, quandu audisti bandiri: — A la cruchi sia mortu lu figlu di Maria! —, tatin, tatin, tatin. Si santa eri, mama eri. Et comu santa dichisti: — Sicut domino placuit, ita factum est: sit nomen domini benedictum. — Ma comu mamma siccasti et pasmasti, suspirasti et sugluczasti, arrifridasti et cadisti et strancuxasti intra li bracza di li devoti di lu dulci Iesu dulenti per mi, nenti per si. Et imperzè li santi predicaturi non dichinu: — Ave; Maria». In fatto di stramberie il nostro Nicolò è così intelligente quanto (almeno) Salimbene da Parma o lo stesso Sacchetti: si veda ad esempio quel che sostiene per dimostrare come la necessità del fine ultimo a cui sono ordinate le cose del mondo vinca la necessità della materia: «Item, maiuri esti la necessitati di la forma, di lu fini et di la divina iusticia, ki la necessitati di la sula materia. Unde, nui sapimu ki la mitati di l'omu da lu meczu in susu esti plui pisanti ki la mitati di l'omu da meza in iusu; adduncha comu plui pisanti divirla andari in iusu, et comu plui ligeri li gambi diviriamu andari in susu; tamen la necessitati di la forma vinchi la necessitati di la materia. Cussì in tucti li fructi et in tucti li animali ki avinu dura scorcha, comu su li menduli et li lagusti: lu plui terrestri, comu terra, diviria andari in bacxsu, et la medulla, lu chivu et la carni, comu plui humidu, diviria andari in altu; ma la necessitati di la forma vinchi la necessitati di la materia: cussì la necessitati di lu fini vinchi la necessitati di la materia. Nui sapimu ki da la matri veni lu lacti, et per necessitati di materia lu sangui mestruu scurri in iusu ki non munta in susu; tamen la natura a li autri bestii, cavalli et vacki, misi li minni da bacxsu; a li homini misi li minni a lu pectu, ka la necessitati di lu fini esti ki, si li fimmini avissiru li minni da bacxsu, non purrianu beni andari. Item lu pectu nudu non siria sì bella. Item li genitali occupati da li minni non starianusi cum ordini. Vinchi adduncha la necessitati di lu fini la necessitati di la materia». Il lettore che vuol divertirsi e saperne di più legga le bizzarre etimologie del testo e i sillogismi ancor più bizzarri del nostro fra Nicolò!

Ma il vantaggio precipuo della scoperta della *Sposizione* non è per noi quello di aver trovato uno scrittore che può di diritto aver posto nella storia della letteratura italiana accanto ai pochi che (bene o male) conosciamo o diciamo di conoscere (e a questo proposito ricorderò le parole di don G. De Luca in un suo libro recentissimo, il quale esorta gli studiosi alla scoperta dei continenti sconosciuti della letteratura religiosa del '300), bensì quello che ci presenta la lingua adoperata dal nostro fra Nicolò, il *Volgare nostro siculo*, com'egli lo definisce nè meno che — relativamente al '200 e all'ambiente cortigiano ed aulico — la lingua della poesia dei siciliani di Federico II e più di Manfredi e di Enzo: un impasto cioè di parole e forme delle lingue letterarie allora più diffuse (latino e francese) in una struttura fonetica e morfologica essenzialmente dialettale, siciliana. Con questa differenza: che il «volgare siculo» di fra Nicolò è più ricco di termini tecnici, cioè del linguaggio teologico e particolarmente del latino curiale; ha una maggiore abbondanza di toscanesimi (date le sue simpatie fiorentine, le sue amicizie e le sue letture dantesche) e inoltre, come lingua della prosa, ha un andamento assai più corsivo e sciolto, nè più nè meno di certo periodare sacchettiano; e questo costituisce un evento importantissimo per l'antico siciliano, in quanto rispecchia — per fini d'arte — assai più da vicino la lingua parlata: «Si lu imperadur Ciru, iustissimu et potentissimu, fussi signur dil mundu, et avissi so figlu unigenitu, Cambises, valentissimu et fortissimu, et rebellassisi lu regnu di Iudea et tuctu la mundu contra di lu re Ciru, et kistu Cambises per so valuri et forcia et prudencia subiugassi tuctu lu imperiu di lu mundu a la potencia di lu patri Ciru, et supplicassi a lu patri per la vita di li iudei, li quali fussiru parenti soi da parti di la matri, et dichissi: — Signur patri, preguvi sia data la vita et la libertati a li iudei vostri rebelli ma cunvertuti a la vostra fidilitati, li quali sunu mei cugnati et parenti —, et lu re Ciru dichissi: — Non esti iusticia —, et Cambises dichissi: — Per lu meritu di lu bon sirviri lu quali eu aiu factu cunquestandu tuctu lu mundu, sia facta remissiuni a li miei parenti iudei —, ki purria diri Ciru? — non esti iusticia?».

Rallegriamoci dunque per la scoperta di questo nuovo scrittore, ma nello stesso tempo, battiamoci umilmente il petto e confessiamo la nostra ignoranza: il «volgare nostro siculo», che credevamo prima d'ora di conoscere, ci riserba ancora molte sorprese!

ETTORE LI GOTTI

Le "Stanze,, e la Scuola

Posseggo la prima edizione scolastica delle Stanze del Poliziano. *E' stata curata da Benedetto Croce. Eccone il frontespizio:* Angelo Poliziano — Stanze — cominciate — per la Giostra del Magnifico — Giuliano di Piero De' Medici — proposte ad uso delle scuole — Napoli — Domenico Morano Libraio-editore — Strada Quercia n. 14, 1883.

Sul retro della copertina, di pugno di Benedetto Croce è scritto: «Il prof. di lettere italiane al Ginnasio del Collegio della Carità di Napoli, ebbe il pensiero nel 1883 d'introdurre tra i testi da far leggere in classe le Stanze *del Poliziano. Poichè non ce n'era nessuna edizione a uso delle scuole, io mi presi l'incarico di ristampare il testo Carducci con alcune note. Anche la prefazione fu scritta da me».*

Ecco la prefazione (non firmata). Avvertenza. «Con questa edizione noi veniamo a proporre il Poliziano come poeta da studiarsi nelle scuole. E' una cosa fuori d'uso, e a qualcuno potrà anche sembrar strano; ma a noi pare che per molte ragioni il Poeta delle Stanze *ne sia degno. Il Poliziano ha quel vivo sentimento della natura che manca al Tasso, e pur troppo anche all'Ariosto; egli ha portato nella nostra poesia le più belle immagini greche e latine senza esagerarle, come avveniva al Caro, e senza inaridirle, come avveniva al Trissino. Ha sempre la frase squisitamente poetica, anche quando, descrivendo troppo, cade nel catalogo, e ha creato un'ottava che può stare a fronte delle più belle dell'Ariosto e del Tasso; anzi, se vogliamo sentire il Carducci, un'ottava " grave e sonora, ma non tornita e rimbombante, come la seconda; libera e varia, ma non soverchio disciolta, come la prima; l'ottava del Poliziano, dove è proprio bella, supera quella dei due grandi epici; è l'archetipo dell'ottava italiana". Il Poliziano infine è stato spesso imitato dai poeti del cinquecento, e lo studio delle* Stanze *può servire di utile preparazione allo studio della* Gerusalemme *e del* Furioso. *(Qui c'è una nota: "I giardini d'Alcida e d'Armida arieggiano alla descrizione che fa il Poliziano dell'isola di Cipro; il Tasso tolse di peso qualche verso come* E vinta è la materia dal lavoro, *e in una ottava del Poliziano (la 28ª del libro 1°) possiamo riconoscere l'origine di quella famosa della Gerusalemme:* Chiama gli abitator dell'ombre eterne il rauco suon della tartarea tromba, ecc. *La similitudine dell'Ariosto:* Quale orsa che l'alpestre cacciatore ecc. *ricorda qualche cosa di quella del Poliziano* Qual tigre, a cui dalla petrosa tana ecc. *(St. 39 del libro 1°). Nè sarebbe difficile continuare a lungo questi raffronti. L'idea d'introdurlo nelle scuole non pretendiamo sia nuova, ad ogni modo, se prima a qualche insegnante veniva il pensiero di farlo, una difficoltà gli si opponeva e ne lo distoglieva, la difficoltà dell'edizione. Senza contare qualcuna molto scorretta, di recenti non abbiamo altra se non quella curata dal Carducci e stampata dal Barbera (Firenze 1863). La quale ottima edizione non può darsi ai giovani per due ragioni. La prima è che tutti i dotti raffronti e le osservazioni e le varianti, che il Carducci vi ha raccolto, non hanno alcuna utilità pei giovani, i quali invece vi troverebbero difetto di quelle cose che servono loro, cioè alcune note riguardanti la mitologia, qualche notizia storica, e così via. La seconda ragione è che quel volume contiene tutte le opere toscane di Messer Angelo, il quale vivendo nel Quattrocento e alla Corte dei Medici, non è meraviglia che non scrivesse sempre cose che i giovinetti potrebbero leggere. In questa edizione noi evitiamo l'uno e l'altro inconveniente, ristampando le sole* Stanze *e fornendole di quelle poche annotazioni, che sono necessarie ai giovani. Ci si perdonerà se due o tre volte abbiamo osato mettere la mano nei versi di Poliziano per velare qualche parola un po' troppo libera. Non che ci piaccia tale profanazione, ma trattandosi di libri destinati ai giovanetti crediamo necessari certi velamenti; sempre che non siano fatti con quella sfacciataggine e quella bigotteria, per le quali si rese illustre l'Abate Gioacchino Avesani. Riguardo alle note, abbiamo spiegato tutti i nomi mitologici e storici, tenendoci stretti nelle annotazioni filologiche; giacchè non ci è mai piaciuto quello invadere del commento nel campo del vocabolario».*

CARLO MARTINI

◆ Sta per uscire, coi tipi della Casa Editrice «Liguria» di Genova-Savona, una nuova raccolta di liriche di Bortolo Pento, intitolata *Lunghi giorni del sud*. Vi sono comprese le poesie militari, scritte negli anni 1944-45, mentre l'autore prestava servizio in un reparto del sud; e successivamente, a più riprese, rielaborate fino alla stesura attuale.

◆ Al Teatro della Commedia di Madrid, è stata rappresentata in versione spagnola, tramite l'EIST, la commedia di Vittorio Calvino *La Torre sul Pollaio*, che conseguì il Premio San Remo nel 1949 e, in Italia, fu più volte rappresentata, in varie edizioni, con costante fortuna.

COURBET A VENEZIA

Quando, con gli occhi e l'animo pieni della luminosità della Laguna scintillante dei colori dell'iride, si è deposti nel verde abbraccio dei Giardini e, di colpo, s'entra nelle sale dedicate a Courbet nella grande mostra retrospettiva di questa Biennale veneziana, sembra d'aver perduto il senso della vista e ci si ferma, con un certo sgomento, davanti alle storiche tele cercando di decifrarne gli aspetti: e forse prima è il senso tattile, quello del rilievo che dall'ombra spinge gli oggetti alla superficie del quadro, a darci di nuovo la certezza d'essere ancora in possesso del divino dono della luce.

Facciamo pure una gran parte all'annerimento (spesso pauroso) del bitume e di quella tinta che il romanticismo pittorico già amava (forse anche per il suo macabro nome) il «caput mortuum» ma dobbiamo pur riconoscere, come lo riconobbero del resto i contemporanei, che Courbet dipingeva con grande abbondanza di scuri e fondava i suoi effetti sulla materia pittorica ricavata quasi in spessore, con una voluta lentezza, dal fondo tetro per via di passaggi di tono ottenuti dagli impasti: una tecnica perfettamente corrispondente alla sua natura di uomo semplice e fiero proteso verso l'oggetto da ritrarre, ma pronto a trasfigurarlo nella sua stessa materialità attraverso la segreta gioia del dipingere. Un uomo, insomma, che dipingeva come si respira e ci si nutre, con una formidabile pienezza di vita e d'abbandono.

In questo senso si esprimeva Baudelaire quando scriveva di lui che aveva ristabilito nella pittura: «il gusto della semplicità e della franchezza e l'amore disinteressato, assoluto della pittura».

E fu l'amore «assoluto» della pittura che, come avviene a certe nature impegnate senza eccezione nel travaglio creativo e nel grande artigianato dell'arte, lo rese contrastante, eccessivo, talvolta ingenuo e fantastico nella vita quotidiana e nella partecipazione alla socialità che per lui divenne tragedia testimoniata da gesti quasi paradossali, eppure profondamente commoventi per la loro autenticità.

Può sorprendere che questo grande artista, che ha avuto così profonda e decisiva influenza sulla pittura moderna nel trapasso dal romanticismo all'impressionismo, così ricco di doti immediate e di consumata sapienza pittorica, riesca quasi scostante e talvolta sgradito; ma è qui il punto: quanta parte della nostra simpatia si fonda, sia pure inconsapevolmente, sul gusto e sull'intelligenza, quante adesioni, anche per gli artisti del passato, nascono da prodigiose raffinatezze e da sottili speculazioni dell'intelletto più che dalla robusta vena dell'istinto che quasi non ha tempo di chiedersi quando ci si debba arrestare per riprender fiato di fronte alla propria opera?

Sotto questo riguardo, anzi, l'idea di una retrospettiva di Gustavo Courbet in una Biennale veneziana che è, tra tante, la più folta di astrattismo e di surrealismo, assume un valore piccante, quando anche non si voglia considerare sotto l'aspetto polemico.

A vedere queste tele così sature di realtà, così fiduciose nella esistenza di un mondo (non certo sempre piacevole, ma pur concreto) sul quale l'artista concentra tutte le sue facoltà fino a considerarlo interpretabile e «vero» soltanto attraverso la pittura, a vederle, dico, collocate al centro d'una multicolore esaltazione di mondi iperborei o decorativi, accade quasi d'invertire i termini e di credere che il visionario, l'astratto, colui che è vittima d'una tremenda illusione, sia proprio Courbet, il grande assertore della presenza umana e della salda evidenza d'una natura circostante che non possiamo negare, come non la negavano Zola o Balzac, ma che anzi, ci serve di strumento (se ne abbiamo il coraggio) per esaltarla nella sua drammatica e poetica evidenza.

Vero è che in questa stessa Biennale sono stati accolti, soprattutto nel campo disegnativo, artisti che si battono nella fila del «neorealismo» o che, comunque, affermano, spesso troppo polemicamente (e quindi dimenticando la loro precipua qualità di pittori e scultori) i diritti della realtà esterna: ma come, a paragonarli alla profonda fede testimoniata da Courbet, anche costoro ci sembrano fragili e nervosi, preoccupati di «apparire» più che di esistere, tuttavia certo spinti da una viva esigenza di contrastare il passo ai lambiccati sogni e agli ermetici divertimenti intellettualistici!

Quanto diversa la posizione di Courbet di fronte ai suoi contemporanei ancora presi al laccio di una visione pittoresca e romantica della realtà: egli, infatti, esponendo dopo il rifiuto delle sue opere all'Esposizione Universale del 1885, quaranta quadri in una «personale» di protesta, intitolava la sua rassegna pittorica: «Il realismo», ma la sua posizione era più dovuta a risentimento morale che ad una piena adesione ad un programma o ad una «scuola»: nella stessa prefazione alla mostra egli sosteneva che l'opera d'arte sarebbe superflua se le definizioni potessero dare un'idea esatta delle cose. E altrettanto, crediamo, avrebbe risposto il Tintoretto, se interrogato sul suo programma di fondere il disegno di Michelangelo col colore di Tiziano (come si racconta) avesse dovuto esprimersi tenendo presente la sua reale esigenza pittorica.

COURBET - Le damigelle della Senna

Realismo quanto si vuole, dunque, ma soltanto come aspirazione generica (e pur profonda), come spinta prepotente verso la vita contemporanea, investita con tale calore e desiderio di farne oggetto di universalità, testimonianza perenne di partecipazione umana, da frangere le barriere della polemica e dell'illustrazione.

Tanto è vero che, se tra gli artisti del passato Courbet ha guardato a qualcuno con particolare amore, questi fu Rembrandt: e non soltanto per l'eccezionale maestria del pennello e per quegli accordi in minore che lasciano apparire la forma come emergente da un fondo ricco di ombre calde e misteriose; ma proprio per quell'imperturbabile coraggio di presentarci anche le cose più sante e più belle nella loro nuda verità, spogliate degli orpelli dell'eleganza idealistica e rivestite, come carezzate, dall'affettuosa, umana pietà.

Ma anche questo fugace paragone, sul quale da tempo si è fermata l'attenzione degli storici dell'arte, giova a staccare la figura di Courbet e ad isolarla nella sua individuale presenza: certo, l'appassionata frequenza nelle Gallerie, il geloso e quasi segreto studio dei grandi fiamminghi, degli olandesi, dello stesso Caravaggio, i suoi viaggi in Belgio, in Olanda, Germania e Svizzera gli posero sott'occhio esemplari d'una pittura spregiudicata, libera dalla tradizione accademica e, in un certo senso, in polemica contro l'idealismo classico del Rinascimento: e tutto ciò ha profondamente nutrito la sua arte; ma vedete come, a differenza di Rembrandt, per esempio, egli rifugga dal misterioso senso dello spazio atmosferico suggerito da infinite penombre, per richiamare in primo piano gli oggetti, le persone, persino lo stesso paesaggio: franco e costruttivo nelle nature morte, nei ritratti, nelle figure isolate, egli ignora (perchè gli è estranea) la composizione spaziale e il libero snodarsi delle masse in un ambiente: in ciò si afferma uno dei maggiori pittori plastici dell'arte moderna e basta considerare la pienezza dei suoi nudi (che poi immerge nella boscaglia e intitola «Ninfa» o «Venere» o «Sorgente») ma che dipinge a studio, con la luce che piove dall'alto e che non appartengono agli sfondi paesistici altro che per un coraggioso inserto della figura nel paesaggio, a sua volta tratto da studi dal vero.

Di qui la facilità di considerare (anche troppo abitualmente) i suoi quadri a frammenti, tagliandone superbi particolari, escludendo dal contesto compositivo quelle immagini che tuttavia il pittore si studiò di collocare in colaborazione con le altre e con l'ambiente. Corot, che l'aveva frequentato molto da vicino, ricorda con una certa malizia che Courbet amava studiare non tanto l'insieme dell'oggetto quanto i frammenti, e in uno studio che frequentava in gioventù non faceva mai disegni intieri dal modello, ma ne copiava i particolari. Un simile, caratteristico atteggiamento, gli rimase anche al tempo del celebre grande quadro «Lo studio» (esposto nel 1855) ora al Louvre, dove chiamò a rac-

(continua a pag. 8)

VALERIO MARIANI

IL SOVRINTENDENTE negli Enti Lirici

Nell'articolo del 25 luglio ultimo scorso (vedi Idea *n. 30) accennando ai vari e numerosi problemi che investono la musica e i musicisti nello Stato moderno, indicammo quali sono a nostro avviso le cause della crisi che ha colpito soprattutto in quest'ultimo dopoguerra l'arte musicale in particolar modo. Precisammo che questa crisi è essenzialmente dovuta a ragioni di carattere amministrativo e a tal proposito formulammo sia pure genericamente talune proposte miranti al miglioramento dell'attuale situazione; tali proposte illustrano in sostanza la assoluta necessità di una riforma legislativa.*

Una riforma coraggiosa, organica che specifichi con chiarezza i limiti e le responsabilità di coloro che possono essere chiamati ad assumere il delicato compito della direzione degli enti artistici, che stabilisca il loro indispensabile controllo da parte dello Stato senza intaccarne l'autonomia.

Purtroppo questa regolamentazione manca; gli Enti Lirici in special modo risentono di questa grave, inesplicabile lacuna.

La costituzione di essi è ancora oggi basata sui decreti legge del 1936 e del 1942 decreti che almeno teoricamente non corrispondono più nè alla struttura costituzionale del nuovo Stato italiano nè alle nuove esigenze sociali che nel frattempo si sono andate determinando. Non bisogna infatti dimenticare che lo Stato è decisamente intervenuto come «sovventore» dell'arte in genere con la legge «Scoccimarro» del 1946 e quella che logicamente ne consegue del 2 febbraio 1948. Queste leggi si limitano a definire con criteri assai discutibili gli Enti che possono aver diritto alla sovvenzione statale e l'ammontare di questo contributo, dimenticando di creare i necessari organi di controllo atti a rendere efficiente tale intervento.

Questa omissione da parte del legislatore ha non solo contribuito al moltiplicarsi dei gravissimi e persino indecorosi inconvenienti che si verificano con allarmante frequenza nel nostro teatro lirico ma ha soprattutto praticamente esautorato l'operato del suo gestore: il sovrintendente.

Eppure sotto l'aspetto giuridico-formale la sua figura è delineata con indubbia efficace evidenza negli articoli 6-7 del decreto legge numero 438 del 1936 che dicono testualmente: Art. 6 «Il Sovrintendente propone al Presidente per la sua approvazione tutti gli atti occorrenti per l'amministrazione e la gestione del Teatro o dei teatri esercitati dall'Ente; egli formula la proposta per l'assunzione del personale tecnico, amministrativo, artistico indicandone i relativi compensi. Nel caso il Presidente non accetti per la scelta degli artisti, dei direttori e in genere per tutto il personale occorrente le proposte del Sovrintendente, la questione viene devoluta al Ministero per la Stampa e Propaganda che decide in via definitiva». Art. 7 «Il Sovrintendente deve compilare entro il mese di Maggio di ogni anno per le stagioni liriche che hanno inizio nell'autunno e nel dicembre, e, per quelle che hanno svolgimento in altra epoca, quattro mesi prima dell'inizio delle rappresentazioni, il progetto di cartellone-programma della stagione».

Sorvolando su alcuni atteggiamenti giuridici ormai superati questi due articoli definiscono con sufficiente chiarezza le mansioni riservate al gestore del teatro lirico, mansioni che richiedono una specifica competenza artistica, tecnica, amministrativa.

In pratica però lo spirito della legge è stato sempre (oggi più che mai) costantemente tenuto in dispregio.

Le nomine indiscriminate hanno consentito tra l'altro la creazione delle abusive, ibride figure dei cosiddetti direttori artistici e amministrativi, figure che hanno sostanzialmente annullato i poteri del sovrintendente il quale per incapacità dovuta più che altro ad incompetenza il più delle volte si viene a trovare nella anacronistica posizione di colui che regna senza governare.

Se consideriamo inoltre che il Sovrintendente pure essendo di nomina governativa, in seno al Comitato Direttivo dell'Ente non è giuridicamente riconosciuto come il rappresentante ufficiale dello Stato, si avrà una chiara idea della sua paradossale posizione; esso deve assumersi tutte le responsabilità senza poter esercitare integralmente la propria autorità.

Le dolorose conseguenze che ne derivano sono ormai ben note a tutti.

Una decadenza quindi sotto ogni aspetto fallimentare dei vari Enti Lirici che desta le giustificate preoccupazioni di coloro che con onesto interesse ne seguono ansiosamente le sorti.

DANTE ULLU

Pittura e grafica al VI Premio Nazionale "Golfo della Spezia"

Il Premio Nazionale di pittura «Golfo della Spezia» che, ogni anno, nel cuore dell'estate, si svolge nel leggendario e incantevole specchio d'acqua chiamato, per le sue tradizioni e per le sue bellezze, Golfo dei Poeti — prima a Lerici e dal '53 alla Spezia, è giunto ora alla sua sesta edizione, rinnovando, di anno in anno, i suoi interessi culturali e accrescendo parallelamente la sua importanza artistica. Cosicchè, nel panorama foltissimo delle mostre a carattere nazionale, che si svolgono un po' ovunque in Italia, il Premio del «Golfo della Spezia» si distingue per la sua fisionomia inconfondibile e i propri caratteri.

Il solo appunto che noi vorremmo fare al Premio «Golfo della Spezia», ripetendo quanto abbiamo già scritto in occasione dell'edizione '53, riguarda la composizione della Commissione giudicatrice che, dal 1949, l'anno in cui il Premio venne istituito, è sempre la stessa — o quasi — il che fatalmente dà alla mostra una certa unilateralità. Un profondo rinnovamento della Giuria renderebbe certamente la manifestazione più a [illegible] libera e anche più interessante, in quanto, mutando i commissari chiamati a giudicare, muterebbero, di conseguenza, i giudizi e i criteri di valutazione per l'assegnazione dei numerosi premi che ogni anno arricchiscono notevolmente la Mostra, organizzata e curata in modo veramente encomiabile dall'Ente Provinciale per il Turismo e dal Comune della Spezia.

La partecipazione degli artisti ha raggiunto, quest'anno, la punta più alta. I concorrenti sono stati 719, centouno in più dello scorso anno, cioè; le opere inviate 1773, quattrocentotrentasette in più dello scorso anno. Al termine del lavoro di scelta, sono state ammesse all'esposizione 363 opere di 242 artisti. Nonostante la fortissima selezione molte opere inutili sono riuscite lo stesso a passare attraverso le maglie della Commissione, ma la loro presenza, per quanto inopportuna, non compromette l'equilibrio generale della Mostra, che, nell'insieme, appare buona.

Altro discorso, e ben più impegnativo, bisognerebbe fare sull'assegnazione dei premi, specie i maggiori, i quali, come negli anni precedenti, sono stati destinati a rappresentanti di una determinata tendenza. Poco male se la cosa si limitasse ad un orientamento estetico, sul quale, d'altra parte, possiamo anche essere d'accordo, ma, purtroppo, le premiazioni susseguitesi in questi ultimi anni alla Spezia e nelle altre mostre nazionali dimostrano chiaramente un prestabilito avvicendamento di nomi, scelti in una rosa fissa e quasi immutabile, che rispondono a precisi interessi non solo artistici.

Questa volta è stato il turno di Mattia Moreni e di Emilio Vedova, ai quali sono stati assegnati rispettivamente il primo e il secondo premio. Moreni presenta due grandi composizioni un po' discontinue, però, come ritmo, ma solide come costruzione, dipinte con violenza. Emilio Vedova ha le solite composizioni dominate dai neri e dai bianchi, in cui gli elementi del vecchio Futurismo sono abilmente fusi con i termini linguistici di più attuali tendenze. Nonostante la monotonia dei temi, non si può negare a questo pittore una certa forza d'espressione.

Il terzo premio è stato assegnato al bolognese Carlo Corsi, il quale opera su un altro piano espressivo e sembra voler dissolvere le forme nell'aria e nella luce, con risultati di sensibile finezza coloristica.

Ed ora procediamo indipendentemente dall'assegnazione degli altri numerosi premi. Degna di particolare rilievo la sala dedicata a Mario Sironi, una presenza di grande significato, dalla quale, per mezzo di un singolare gruppo di opere di una forza espressiva quasi primitiva, emana la luce di una personalità fra le più importanti della pittura italiana del nostro secolo. Accanto a Sironi ricordiamo Felice Casorati, Mino Maccari e Vincenzo Ciardo, membri della Commissione, i quali espongono come invitati. Inoltre Ottone Rosai, Francesco Menzio, Fiorenzo Tomea e Orfeo Tamburi.

Ritorniamo nella sala di Moreni e Vedova, per completare l'esame delle tendenze avanzate. L'Astrattismo è rappresentato validamente da Mauro Reggiani, il quale ha tre solide composizioni, costruite attorno a forme chiuse, mentre buone presenze sono quelle di alcuni artisti nuovi: Sergio Saroni, Giancarlo Calcagno, finissimo di colore, e il giovanissimo Francesco Casorati, che ha dei sensibili colori azzurri da vetrata.

Nelle altre sale dedicate alla tendenza di punta, si distinguono Bruno Cassinari, che proprio astratto non è, benchè cerchi sempre più di liberarsi da ogni riferimento veristico, con risultati di una purezza essenziale; i giovani chiavaresi Vittorio Ugolini, che immerge le sue strane forme incrociate in una profonda atmosfera coloristica dove predominano i blu, e Rodolfo Costa, che distende i suoi piani di colore con accordi preziosi. Degni di menzione anche Margherita Carena per la sua finezza cromatica e Vincenzo Frunzo.

Sul confine fra l'astratto e il figurativo operano Giuseppe Ajmone, sempre fine e prezioso anche se un po' troppo delicato; Gino Bellani con due belle composizioni, delle quali quella intitolata Libera uscita *ha un suggestivo ritmo formale e coloristico raggiunto con un attento equilibrio, alternato fra i bianchi dei berretti dei marinai con gli azzurri delle divise e i verdi degli spazi. Inoltre, Sergio Romiti, Domenico Spinosa e Pompilio Mandelli, Fasce, Bruno Zoni e Guido Basso.*

Fuori decisamente da quest'aria arroventata, ma sempre dentro un clima d'interessi culturali vivi e significativi, ricordiamo le presenze di Renzo Grazzini, anche se un po' crudo, Ugo Capocchini, Elena Berner, Dino Caponi, Piero Giunni, Gina Maffei, Leonardo Papasogli, Gianni Ghelfi, Santiago Cogorno, Riccardo Chicco, Franco Francese, il quale ha un potente gallo dipinto con dei bei rossi, Mario Ciucci, Guido Chiti, Germano Bocchi, Mauro Chessa, Giorgio Dario Paolucci, Manlio Giarrizzo, Jolanda Schiavi, Walter Biancò con una crepuscolare visione parigina, Augusto Magli, dalla pennellata densa e succosa, Raffaele Spizzico, Angelo Prini con dei ben graduati piani di verdi, Alfonso Pane, Cosimo Sponziello, Giorgio Celiberti, Piero Garino, Giacomo Porzano con un pungente Ritratto di Enrico Pea*, Renato Borsato e Nicola Petrolini. Citiamo ancora Navarrino Navarrini, un poco decorativo, Pippo Rizzo, Fernando Farulli, Salvatore Aprigliano ed Emma Jeker.*

Una novità di quest'anno è la Mostra della grafica di costume, che, dato il successo riportato per la qualità delle opere e il valore dei partecipanti, sarebbe più che mai consigliabile ripetere nelle prossime edizioni, magari ampliandola e arricchendola. Gli artisti invitati sono presenti con un numero cospicuo di opere, in modo che la personalità di ognuno è messa nella sua giusta luce. Mino Maccari con il suo mondo caratteristico reso per mezzo di un segno sottile e di fresche macchie di colore; Riccardo Manzi con il suo infantile surrealismo non privo di suggestione; Italo Cremona, caricaturale; Aldo Chiappelli, con pungenti illustrazioni; Pompeo Vecchiati che ha una bella serie di monotipi a colori.

Fra gli altri ricordiamo Franco Rognoni, spiritoso e pungente; Guglielmo Carro che immerge le sue mordaci figure in una profonda atmosfera chiaroscurale; Franco Assetto con le sue invenzioni surrealiste; Fabio Massimo Solari, Francesco Gallotti e Mauro Reggiani con una serie di litografie giocate con equilibrio sui bianchi e i neri.

ENOTRIO MASTROLONARDO

IL PRIMO JOYCE

18.

La settima parrebbe delle più innocenti, una poesiola che ha un po' del bozzetto impressionistico e un po' del balletto figurato, ma il Tindall vi scova dentro impertinenti allusioni « ulissiane ». Nell'episodio delle Sirene in *Ulysses*, Bloom riflette che l'espressione *chamber music* può intendersi come un doppiosenso (*chamber* per *chamber pot*) e su questo tema costruisce le sue brave e ingegnose variazioni. Partendo da tale base, il Tindall asserisce che anche nella poesiola la fanciulla che incede lievemente nel bosco ha delle ragioni serie per « alzare il vestito con leggiadra mano » (*holding up/Her dress with dainty hand*). Io penso piuttosto che, come nel caso già riferito della « *culious epiphany* », si tratti anche qui di una smontatura o soprastruttura indipendente dalla immagine della poesia e posteriore. Per Joyce, commenta il critico, come per Yeats, (e si potrebbe aggiungere per Baudelaire) (3) l'amore s'era insediato nella sede degli escrementi, e dà un'analoga interpretazione ma « più domestica » della ventiseiesima poesia. Nell'ottava poesia l'avvio: *Who goes amid the green wood* richiama ovviamente il *song* di *As You Like It*, mentre il resto è piuttosto d'ispirazione ballatistica: e cadenze shakespeariane avvertiamo anche nella nona, fuorchè per un verso: *In silvery arches spanning the air* che suona curiosamente moderno; la decima, anch'essa di fondo erotico, è tutta appoggiata alla cadenza e alla visualizzazione del vento nello svolazzare dei nastri: *Bright cap and streamers... With ribbons streaming*. Anche qui si registra una immagine originale e curiosa, poeticamente alquanto sforzata: *In troop at his shoulders/ The wild bees hum*. La poesia undecima è tutta profana o profanatrice e decadentisticamente erotica: un Herrick passato per Dowson o il giovane Yeats (4); la dodicesima è la più « metafisica » della breve raccolta; la tredicesima è quasi una romanza alla Bürger; la quattordicesima è tutta shelleyana; e così la quindicesima, all'infuori d'un tecnicismo verbale: « *the gradual dawn* »; la sedicesima ha un timbro più schietto, quasi da *song* di Burns; la diciassettesima è una specie di lassa anche troppo personale sulla gelosia; la diciottesima è anche elisabettiana, con una nota erotica e morbida nell'ultima strofetta; la diciannovesima è erotica e concettosa alla maniera del primo Donne; nella ventesima, che anch'essa riecheggia motivi di Herrick, si nota anche un termine coniato dal poeta (*Enaisled*) per paragonare a una navata di chiesa la pineta; la ventunesima richiama la sintassi elisabettiana anche nella caratteristica inversione del primo verso: *He who hath glory lost*; nella ventiduesima come in altre è filtrato il decadentismo, soprattutto nell'inizio stanco, e nell'immagine delle mani rese tremule dall'amore; la ventitreesima nel secondo verso: *My hope and all my riches is*, ripete la misura e la cadenza del bello e ardito inizio di Dyer: *My mind to me a kingdom is*, mentre nell'ultimo verso ripete Orazio passato per Herrick; la ventiquattresima è di nuovo una romanza, e include la felice immagine impressionistica della *dappled grass* (5); la venticinquesima contiene un composto non felice ma curioso: *songconfessed*; la ventiseiesima, cui già si è fatta allusione, contiene un'immagine ardita: *the shell of night*, che richiama un'immagine simile nel *Portrait* (6) e si conclude con un'onomatopia keatsiana o tennysoniana e in origine miltonica: *In Purchas or in Holinshed*; l'allusione a Mitridate nella ventisettesima fa pensare il Tindall a Housman, mentre la locuzione *antique phrase* è, naturalmente, elisabettiana e manierata; nella ventottesima vibra una nota più grave e l'accenno agli amanti che sono morti evoca fonti epicocavalleresche e temi wagneriani; « *deep sleep* » è locuzione felice nell'assonanza e classica nella struttura; la ventinovesima è di nuovo simbolistica, un po' alla Katherine Tynan, con evidenti preziosismi verbali quali *raimented* e *the soft cry of kiss to kiss*, e un fondo erotico, ma l'inizio richiama la lirica del primo Donne; la trentesima sembra alludere al primo amore di Stephen in *Stephen Hero* e nel *Portrait* ed è delicatamente crepuscolare (*We were grave lovers*). Nella trentunesima riappare quel pipistrello simbolico che forse nella realtà è un dato caratteristico del paesaggio irlandese, ma in Joyce, come già s'è detto, è un notturno simbolo segreto della donna irlandese e più universalmente del femminino; la trentaduesima è di nuovo una breve romanza di fine ottocento (*The leaves lie thick upon the way/Of memories*); la trentatreesima richiama ancora una volta il primo Donne e contiene un'icastica rappresentazione del pettirosso: *A rogue in red and yellow dress* che certamente non è da romanza ottocentesca; la trentaquattresima è di nuovo una breve romanza alla Bürger; la trentacinquesima è shelleyana, particolarmente nel verso: *He hears the winds cry to the waters' monotone*, che richiama la *last monotony* delle *Stanzas written in dejection near Naples*; la trentaseiesima ed ultima ha invece cadenze sostenute e versi scanditi al modo di Lionel Johnson, e note apocalittiche e un'immagine del cuore paragonato a un'incudine che richiama Hopkins (7). E' di queste poesie quella che maggiormente si presta a un'interpretazione freudiana.

S'è veduto da codesti cenni come anche la struttura delle poesiole e lasse di *Chamber Music*, destinate alla musica e al canto, sia in fondo composita e certamente men semplice di quanto possa apparire all'occhio e all'orecchio durante una prima lettura. Nè sono del tutto trasparenti, anche se costituiscono la parte meno joyciana dell'opera di Joyce, nè sgombre di perturbamenti nè filtrate da qualche torbidezza erotica, anche se le ipotesi del Tindall dovessero dimostrarsi arbitrarie. Si è voluto accennare a tutte perchè, come avverte il Levin (8), sono una scelta che l'autore ricavò da molte altre che possedeva e non vanno perciò trattate con criteri di selezione antologica, chè vennero pubblicate già nel 1907 e appartengono, stando alla testimonianza del fratello Stanislaus, al periodo dublinese, non posteriori pertanto al 1904 (Joyce nel 1904 contava ventidue anni) (9).

Le dodici brevi poesie raccolte sotto il titolo bizzarro di *Pomes Penyeach*, poesie cioè (e pomi) da un soldo ciascuna, sono state paragonate, come ci attesta il Levin, ai *Songs of Experience* del Blake contrapponendole a quei *Songs of Innocence* che sarebbero rappresentati da *Chamber Music* (10) (innocenza nell'un caso e nell'altro inquinata e in ogni senso, anche letterariamente, contaminata). Non rientrano tutte, cronologicamente, nei limiti del mio studio, chè furon date alla stampa soltanto nel 1927 e rappresentano, nelle parole del Levin: « il prodotto accidentale di vent'anni dedicati strenuamente alla prosa ». Sono, nei confronti di quelle contenute in *Chamber Music*, estremamente cerebralizzate e nel complesso meno felici e i versi meglio riusciti son quelli espressionistici e mitici, così *Tilly* che ha risonanze vaste e primordiali, con un prototipo di pastore e prototipi di animali: *Smoke pluming their foreheads*; una trepidazione paterna, un'ansia un po' nevropatica s'indovina in *On the Beach of Fontana*:... *I wrap him warm/And touch his trembling fineboned shoulder/And boyish arm.*: in *Simples* che ha per sottotitolo un ritornello italiano: « O bella bionda, - Sei come l'onda! » una non casuale allusione a Ulisse che si difende dal canto delle sirene; in *Nightpiece*, un pezzo fantomatico in cui un notturno si trasfigura in una sorta di chiesa, Levin legge un equivalente inglese della *Harmonie du soir* di Baudelaire; a me evoca piuttosto più tarde decadenze: una visione di Kokoschka. Nella struttura dei *Pomes* è evidente il processo di scomposizione e disgregazione del linguaggio in vista di effetti nuovi e singolari che Joyce perseguiva contemporaneamente nella sua prosa. I motivi d'ossessione sono frequenti e ricorrenti: così nella strana e satanica chiusa di *Alone*: *And all my soul is a delight,/ A swoon of shame*: *A Memory of the players in the mirror at midnight* che, come ci racconta il Budgen (11), deriva la propria ispirazione dalla breve esperienza teatrale che l'autore ebbe a Zurigo, è un sinistro pezzo di espressionistica bravura: *A Prayer* è ambigua e allude in versi ossessivi a una unione sessuale; il soggetto tuttavia è tanto trasfigurato che si legge davvero come una preghiera, una preghiera nera ove la donna fa la parte di Dio; alcuni accenti richiamano persino i « sonetti terribili » di Hopkins. Il Levin nella sua antologia riproduce dal Gorman altre tre poesie: *The Holy office* (1904), *Gas from a burner* (1912) e *Ecce puer* (1932). La prima e la seconda sono due satire che hanno un interesse polemico contingente (nella prima, che è assai giovanile, si riscontreranno tocchi veristici assai arditi): la terza è forse la più bella delle poesie di Joyce. E' veramente, questa, una preghiera, composta in occasione della nascita del suo primo nipote (12). Tale nascita è rappresentata come l'affiorare d'un mistero, e la poesiola si conclude (poichè l'evento veniva quasi a coincidere con la morte del padre di Joyce) con una dolorosa invocazione di perdono per il figlio prodigo e apostata diretta « al padre abbandonato », a John Stanislaus e insieme, forse, anche al Padre celeste.

All'unico dramma di Joyce, *Exiles*, composto nel 1914, pubblicato nel '18 e occasionalmente rappresentato con poco successo, sarà sufficiente accennare. Il dramma in sostanza è un dramma mancato. Ambientato in una vicenda di insufficienti affinità elettive, derivata direttamente da « Quando noi morti ci destiamo » di Ibsen, ma con una « lontana reminiscenza della strana storia di Stella-Vanessa » come il Joyce stesso scrisse a Linati, traduttore del dramma, in una sua lettera italiana che è un altro documento della conoscenza alquanto letteraria che egli aveva della nostra lingua, nonostante la sua lunga permanenza a Trieste (13).

Exiles è in realtà il dramma dei non risolti complessi dell'autore, e abbiamo già visto, come del resto ce lo conferma l'autorità del Levin, che le pagine veramente (e anche esteriormente) drammatiche di Joyce son quelle inframezzate al dettato dello *Ulysses*, l'episodio di Circe in special modo. Un dramma dunque di pendenti conflitti interni che, come giustamente osserva il Benco, ci richiama più prossimamente Strindberg che Ibsen (14). E il problema dell'adulterio e della libertà sessuale viene impostato e, a suo modo, anche risolto, dobbiamo convenirne, assai più brillantemente dal monologo interno di Bloom nel suo letto profanato. Anche il giudizio di Levin che in esso lo scrittore non ha trovato, come Eliot scriveva a proposito dell'*Amleto*, un correlativo oggettivo, è giusto ma forse non abbastanza severo. La posa finale di Richard è invero intollerabile e le battute finali di Bertha veramente incredibili e insensate, chè, a parte la sdolcinatezza, potrebbero forse addirsi e rivolgersi a un Heathcliff ma non a un Richard al quale, giudicando da come lo abbiamo conosciuto nel corso della vicenda, di certo non si convengono: *I want my lover... O, my strange wild lover, come back to me again*. Ma elementi da registrarsi al suo attivo ci sono. C'è una franchezza e un'arditezza di linguaggio insoliti nel teatro di quell'epoca, che sono in fondo un'altra testimonianza di quel dominio dei propri mezzi espressivi che ha caratterizzato questo scrittore. C'è una vivacità nell'antagonista di Richard, Robert Hand, da far sospettare che l'autore lo abbia derivato da uno dei suoi compagni dublinesi; c'è la vivace figurina di Archie, il bambino di Richard, derivato dal primogenito dell'autore che è una delle poche note vive del dramma; c'è, in alcune battute di Richard, una scolastica lucidezza e severità di giudizio, pur fra tanti sdilinquimenti e pose di autotormentatore a vuoto, che ricongiunge il protagonista del dramma, passando per l'esilio, a Stephen; c'è qualche fresco ricordo del breve e poco significativo soggiorno romano di Joyce; c'è infine ed è il solo motivo veramente patetico degli *Exiles*, il ricordo ossessivo della madre morta, nel dialogo fra Richard e Beatrice, e accanto ad esso il motivo della immaginaria morte stoica ed estrosa del padre appare, anche se possa avere funzione di contrappeso, alquanto gratuito. Una esagerata attenzione e accuratezza di dettaglio nelle didascalie e indicazioni sceniche tradisce una mano poco esperta di tecnica teatrale. Non è certo questo il Joyce migliore, e tuttavia gli *Exiles* sono un'altra prova ancora che la fantasia e la memoria dello scrittore esule non seppero mai allontanarsi dal luogo nativo.

AUGUSTO GUIDI

FINE

(3) In *Mon coeur mis à nu*.

(4) Per *Chamber Music* Tindall, op. cit., fa i nomi di Verlaine, di Dowson, e di Housman. Circa il simbolismo di Joyce nel *Portrait* E. Wilson in *Axel's Castle* (Londra 1931, pagg. 191-236) cita accanto a quello di Joyce i nomi di Valéry, Eliot, Proust, G. Stein, Axel e Rimbaud.

(5) *Dappled* con riferimento alle gradazioni di luci e di colori è parola cara a Joyce, come lo era a G. M. Hopkins.

(6) Nel *Portrait* è la luna che viene rassomigliata a un *naked shell*.

(7) Vedi sonetto *No worst, there is none*.

(8) In *The Essential J. J.* Si legga anche a proposito di *Chamber Music* il giudizio polemico di Wyndham Lewis in *Time and Western Man* (Londra 1927). Il Lewis pretende in poche righe di « far giustizia » di tutto il primo Joyce: « nulla di quanto scrisse prima di *Ulysses* gli avrebbe conferito altro che l'onorevole posizione di membro del romantico Rinascimento Irlandese, inevitabilmente influenzato dal naturalismo francese, un Maupassant di Dublino, ma sprovvisto del sinistro vigore del discepolo di Flaubert ». Più equo il giudizio di Ezra Pound in *Mercure de France* (1 giugno 1922) che, dopo aver citato a proposito dei *Dubliners* e del *Portrait* i *Trois Contes* e *l'Education* di Flaubert, scrive a proposito di *Chamber Music*: *une trentaine de pages de vers conventionnels et délicats qui montrent l'âme e la vraie personnalité de cet auteur aujourd'hui si redouté* » (dove Pound come Eliot coglie il lato positivo della convenzionalità).

(9) Stanislaus Joyce parla di due volumi di poesie che il fratello avrebbe voluto tutte distruggere e di cui egli riuscì a salvare quelle esistenti proponendo lui stesso il titolo di *Chamber Music*. Stanislaus Joyce, che riporta la definizione data di se stesso dal fratello al compimento dello *Ulysses*: « l'autore folle di un libro saggio », rimprovera a James di bere troppo e di scrivere, nell'ultima opera, incomprensibilmente: « che serve se la parola cessa d'essere il veicolo d'un pensiero? ». Aggiunge che rifiutò di ricevere una copia di *Finnegans Wake* (in cui Joyce ne trasforma il nome in quello di Stainusless cioè Stanislao e immacolato). Vedi anche in *Modern Language Notes*, febbraio 1953, J. H. Raleigh, *My Brother's Keeper*.

(10) Il raffronto è di Stanislaus Joyce, op. cit.; Levin, *The Essential J. J.*

(11) Op. cit.

(12) Il figlio di George, battezzato Stefano.

(13) Il Francini Bruni, che fu insegnante d'italiano allo scrittore (e rileva anche lui che Joyce passava volentieri le notti a bere) fa altri rilievi sull'italiano libresco e accademico di Joyce. Vedi S. Benco, *Ricordi di Joyce* in « Pegaso », agosto 1930.

(14) Vedi Benco, op. cit.: « [Gli *Exiles*] sono una [vicenda] sviluppata crudelmente, un po' alla Strindberg secondo la legge naturale di distruzione dell'anima quando si è esposta al fuoco. Forse Strindberg avrebbe finito col prorompere: Joyce guardava alla distruzione ironico e taciturno ».

(15) Richard richiama Stephen, soprattutto lo Stephen delle ultime pagine del *Portrait* e dei primi capitoli dello *Ulysses*, e persino Gabriel di *The Dead* in alcuni suoi atteggiamenti solipsistici, laddove Robert in qualche tratto anticipa Bloom. Anche Richard è un personaggio satanico. Il satanismo è uno dei caratteri che rassomigliano Joyce a Milton. Ma l'accostamento di Eliot è motivato diversamente nel suo giudizio riveduto su Milton (1947) in cui paragona il *Paradise Lost* a *Finnegans Wake*: « Due grandi libri di musicisti ciechi, ciascuno intento a scrivere una lingua propria basata sull'inglese ». *Exiles* è da considerarsi una tipica opera di transizione e soprattutto come tale ha interesse per lo studioso di Joyce.

Ho omesso di proposito la citazione di saggi anche autorevoli e dei quali sono a conoscenza quando non abbiano considerato specificamente il primo Joyce. Si vedano comunque per le pagine pertinenti alla materia di questo studio: Ezra Pound, *The Future May* (1918) incluso in *Literary Essays* of E. P., Londra 1954, pp. 410-415 (*Portrait* e *Chamber Music*); il saggio di V. Larbaud in *Domaine Anglais*, Parigi 1936, pagg. 230-242; Henry Miller, *L'universo della morte*, trad. Rosati, in « Prosa », n. 1, 1945 (Joyce e Proust); C. Duff, *J. J. and the Plain Reader*, Londra 1932.

Per la storia della fortuna di tutte le opere di Joyce, incluse le traduzioni, si può ora utilmente consultare: *A Bibliography of J. J. 1882-1941*, by J. J. Slocum and H. Cahoon, Londra 1953.

VETRINETTA

ANGELO PENNA, *San Pietro*. Morcelliana, Brescia

Dopo una magistrale vita paolina, il Penna ha voluto darci una rigorosa biografia di S. Pietro, tanto più difficile e impegnativa, perchè, come ognun sa, la vita del Principe degli Apostoli è povera di dati, e la tradizione soffre di lacune che lo storico spesso tende a colmare con l'*animus* confessionale, piuttosto che con l'acume scientifico. Era d'altronde urgente e necessario ribattere taluni argomenti del teologo protestante svizzero Cullmann, il cui studio petrino ha avuto recentemente larga e, in certo senso, meritata diffusione.

Gran vanto del Penna è d'aver saputo resistere a tentazioni panoramiche, per attenersi alla tradizione ed all'interpretazione dei dati riguardanti San Pietro, che son tutti esaminati e valutati nella loro cattolica organicità, ma in ogni caso spiegati sotto gli occhi ed offerti alla meditazione personale di chiunque voglia controllarli.

Si hanno anche dati nuovi, e son quelli forniti dagli scavi vaticani, fatti recentemente attorno al Sepolcro del Santo. E nuovo è in gran parte lo studio della teologia di San Pietro, che il Penna ha assiduamente condotto sui discorsi dell'Apostolo (*Atti*) e sulla sua prima Lettera, che non sempre era stata commentata con il necessario acume e con l'indispensabile dottrina. La discussa seconda lettera è esaminata con finissime osservazioni, in esemplari indagini di teologia e filologia. Con altrettanta felicità di controllo e di misura è esaminata la tradizione petrina negli Apocrifi, che una critica massiva e incapace di acutezza e discernimento vorrebbe rigettare in blocco, mentre la facilità, o faciloneria, della critica opposta, l'accetterebbe, non meno colpevolmente, senza discriminazione. L'opera, rigorosissima, è accessibile anche ai non specialisti. Non è qui possibile discutere e nemmeno esporre i numerosi risultati nuovi della ricerca: basti dire che quello globale, a cui il Penna principalmente mirava, di controbattere la polemica invidiosa del primato, è ancora una volta, pienamente raggiunto. Esemplari le pagine sulla *debolezza* di Pietro e quelle sul centurione Cornelio, come dire la chiamata provvidenziale di Pietro alla cattolicità. L'edizione, molto bella e ricca di fotografie, è corredata di un Indice Biblico che permette agli studiosi la facile ricerca dei luoghi e delle testimonianze, e delle interpretazioni date dal Penna. **O. S.**

JAMES HILTON, *Passaggio obbligato*. Milano, Garzanti.

L'autore di *Addio, mister Chips* ci dà un altro romanzo impastato di malinconia, spirito e cordiale rassegnazione. Anche questo, come molti romanzi inglesi moderni, ha il suo maggior fascino e merito nella rappresentazione di un ambiente, che consta in parti uguali di canzonatura e di amore.

Charles Anderson, figlio di un eccentrico gentiluomo inglese, giunto al cinquantatreesimo anno di età, narra retrospettivamente la propria vita, anche per riproporre a se stesso il senso delle varie esperienze fatte, e per intendere la sostanza dei propri rapporti con un figlio che ama svisceratamente, mentre si accorge di esser poco capito da lui, e mediocremente ricambiato. Il racconto è presentato con abili inserzioni e alternanze di sceneggiatura, secondo la tecnica del *flash-back* cinematografico, così che una realtà presente, in certo senso ingrata e apparentemente illogica, trova giustificazione e spiegazione negli antefatti, che senza esser sempre cause, sono almeno chiamate di correo, che tolgono al protagonista la voglia e il diritto di abbandonarsi a geremiadi e recriminazioni. Studente di Cambridge, Charles si innamora di una giovinetta di classe sociale molto inferiore, e dopo un vago e breve presentimento di felicità, è richiamato al proprio destino da un ben congegnato accordo tra il proprio padre, sir Havelock, e il padre della fanciulla, capo giardiniere municipale di un sobborgo londinese. Intrapresa la carriera diplomatica con lo stesso mediocre impegno con cui si è dedicato agli studi od ha esercitato la pittura, Charles ha questo di buono, che non rinunzia ai più sinceri aspetti della propria personalità neppure per ascendere ai gradi più alti della professione, nella quale infatti progredisce poco e con la piena consapevolezza di non poter mai raggiungere un culmine soddisfacente. Trovata una moglie che è la compagna ideale per questo genere di vita, la perde durante un bombardamento tedesco di Londra; poco dopo perde anche il padre, che gli ha dato non pochi fastidi per aver allacciato rapporti platonici con i nazisti proprio durante il conflitto. La guerra termina, ed a Charles non resta che un figlio, sfollato ed allevato negli Stati Uniti, l'amicizia del quale egli vorrebbe promuovere e coltivare; ma al primo tentativo incappa in impedimenti e contrasti che ripetono, con la sua stessa storia, un certo ordine naturale delle cose. In questo malinconico e crepuscolare fallimento di tutta una vita, accettato con molto buon gusto e senso britannico della misura, scoppia inattesa una bomba finale, che non ostante abbia l'aria di un grandioso successo personale del nostro diplomatico, costituisce, a suo giudizio, la più immeritata e inadeguata stranezza che gli possa capitare: Palan, alto personaggio di una delegazione rivale, per « scegliere la libertà » e passare all'occidente, si serve di Charles come tramite. Lo sbigottimento del protagonista e le abili sottolineature di Hilton dovrebbero convincerci che il guaio più serio per gli Inglesi della corrispondente generazione, è consistito nell'impossibilità di controllarsi con unità di stile lungo l'arco di una vita svoltasi tra il 1900 e la metà del secolo, per cinquant'anni affollati di troppe avventure, trasformazioni e offese alla pacata conservazione. E' ormai più possibile padroneggiare la propria vita con il distacco ironico comprovante l'unica superiorità che conti?

Sarebbe facile ma sciocco tacciare di insensibilità un autore che giuochi con materia così poco scherzevole; è più opportuno sospettare tra le intenzioni di Hilton una non troppo impegnata volontà di satira. La moderazione che anche Hilton ama, se al suo grado più basso può apparire leggerezza e generica inadeguatezza al vivere caotico del tempo nostro, al grado più alto è, invece, saggezza bella e buona: e tutta la grazia di Hilton, questa volta, sembra consistere nell'esimersi dalla responsabilità di stabilire a qual punto di questo diagramma tutto britannico, cessi il difetto e cominci la virtù.

E. VALLI

COURBET A VENEZIA

(continua da pag. 3)

colta in una specie di evocazione pittorica, anzi in un vero « racconto » i suoi personaggi più cari e li dispose in rassegna attorno a se stesso, in atto di dipingere un vasto paesaggio. Era il quadro dal quale Delacroix confessava di non sapersi staccare, eppure non si può negare che esso dia l'impressione di una certa fatica nel mettere insieme tanta umanità, appunto perchè è troppo « personaggio ».

Forse per questo suo prepotente bisogno di richiamare in primo piano oggetti e persone, ci meravigliano, per potenza di resa e intensità espressiva, le sue nature morte, le sue mezze figure: quei ritratti e quegli « autoritratti » che ci mostrano (come in Rembrandt, del resto) il tipico atteggiamento autobiografico che ha tanta parte nel suo realismo, come lo ebbe nei grandi scrittori a lui contemporanei.

I fiori di Courbet! Si direbbe che un pittore così virile e prepotente non dovesse amare la tenera, ineffabile bellezza di questa testimonianza poetica della natura: eppure guardateli; in questa mostra ce ne sono bellissimi esempi: tele grandi con trionfali cesti o studi minori e tutti, dopo una visita all'Esposizione, tornano a richiamarci attraverso un fascino particolare.

Sembra che l'artista, dopo aver dipinto le sue tele di maggiore impegno, alcune delle quali nonostante l'impetuosa stesura restavano a lungo non terminate nel suo studio, ricorresse alla natura morta e soprattutto ai fiori, per abbandonarsi con maggiore libertà al « piacere » di dipingere.

Ma questo piacere, che in Courbet talvolta è così ricco di sensualità da lasciarci perplessi, si effonde nei semplici, spontanei, talvolta rustici gruppi di fiori, con una totalità che non ha tempo di fermarsi alla materiale sostanza dei petali, delle lucide foglie, perchè raggiunge il valore d'un canto spiegato, finalmente a piena gola.

Lontani dalle preziose finezze olandesi e fiamminghe, lontanissimi dal decorativismo settecentesco, questi fiori appartengono veramente a Courbet, così come egli se ne impadroniva fin dal momento in cui li afferrava, con le tozze mani vigorose, da quelle gentili, della modella preferita.

VALERIO MARIANI

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI

SOCIETA GRAFICA ROMANA
Via Cesare Fracassini, 60
Via Ignazio Pettinengo, 25

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma